



**A busca de Alguém *versus* o alguém da Procura – entre  
*o apocalipse ontológico* de Mário de Sá-Carneiro e o drama  
psicológico de José Régio**

**Joanna Katarzyna Jaszczowska**

**Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses**

**Outubro, 2019**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Manuela Parreira da Silva.

## **Agradecimentos**

Quero começar por agradecer à professora Manuela Parreira da Silva, pela orientação, disponibilidade e toda a ajuda prestada.

Agradeço aos meus pais por me apoiarem sempre e acreditarem em mim.

Agradeço também ao meu marido pelo apoio, incentivo e pela ajuda na edição da dissertação.

[A busca de Alguém *versus* o alguém da Procura – entre o *apocalipse ontológico* de Mário de Sá-Carneiro e o drama psicológico de José Régio]

[The search of Someone *versus* someone who searches – between the *ontological apocalypse* of Mário de Sá-Carneiro and the psychological drama of José Régio]

[Resumo]

No seu controverso artigo “*Presença* ou a Contra-Revolução no Modernismo Português” Eduardo Lourenço contrastou as duas gerações do Modernismo Português, sublinhando o caráter “modernista” de *Orpheu* e o caráter “tradicional” de *Presença* e denominando-os, respectivamente, como “aventura ontológica negativa” e “aventura psicológica”. As suas teses depararam-se com a crítica por parte de Eugénio Lisboa, para quem as diferenças entre as duas gerações não devem ser medidas em termos do “<tamanho> do tema” ou da “<profundidade> filosófica” mas, antes e sobretudo, a nível da linguagem. Tomando como ponto de partida a polémica entre os dois críticos, pretenderei na minha dissertação averiguar, através da análise de obras poéticas escolhidas de Mário de Sá-Carneiro e José Régio (autores ligados por várias afinidades) até que ponto se justifica a diferenciação entre o primeiro e o segundo modernismo, baseada no critério de peso filosófico/psicológico e/ou até que ponto a dissemelhança entre as duas “correntes” se deve à diferença a nível da linguagem poética utilizada.

[Abstract]

In his controversial article “*Presença* ou a Contra-Revolução no Modernismo Português” [*Presença* or the Counter-Revolution in Portuguese Modernism] Eduardo Lourenço contrasted the two generations of Portuguese Modernism, emphasizing the “modernist” character of *Orpheu* and the “traditional” character of *Presença* and denominating the first one as “negative ontological adventure” and the other as a mere “psychological adventure”. Taking as a starting point the controversy between the two critics, I intend to investigate, through the analysis of the selected poetic works of Mário de Sá-Carneiro and José Régio (authors linked by various affinities), to what extent the differentiation between the first and the second Modernism is based on the criterion of philosophical/psychological weight and/or to what extent the dissimilarity between those two literary “movements” is due to the difference of the poetical language.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Sá-Carneiro, José Régio, Modernismo, poesia, apocalipse ontológico, drama psicológico, crise do sujeito.

KEYWORDS: Mário de Sá-Carneiro, José Régio, Modernism, poetry, ontological apocalypse, psychological crisis, crisis of the subject.

## ÍNDICE

1. Introdução.....	1
2. Contextualização.....	5
2.2. A polémica entre Eduardo Lourenço e Eugénio Lisboa.....	5
2.3. Mário de Sá-Carneiro e José Régio – afinidades.....	17
3. O <i>apocalipse ontológico</i> de Mário de Sá-Carneiro.....	20
3.1. <i>Dispersão</i> do Eu.....	22
3.2. Eu-Próprio, o Outro e a <i>tristeza de nunca sermos dois</i> .....	44
3.3. <i>As saudades de ter sido Deus</i> .....	49
4. O drama psicológico de José Régio.....	53
4.1. <i>Ir sendo</i> ou ir não sendo – facticidade sem <i>Dasein</i> .....	55
4.2. <i>Deus, para mim, sou eu chegado à perfeição</i> - eu transcendente e a plenitude ontológica	64
4.3. <i>Padeço de alternativa</i> – Eu-Próprio e Eu-Outro.....	79
4.4. <i>Quase</i> – existência intervalar.....	89
5. Considerações finais.....	93
Bibliografia.....	105

## Abreviaturas

### Obras de José Régio

<i>Poesia I</i> (2004)	<i>P-I</i>
<i>Poesia II</i> (2001)	<i>P-II</i>
<i>Confissão dum Homem Religioso</i> (2001)	<i>CdHR</i>

### Obras de Mário de Sá-Carneiro

<i>Poemas</i> (2007, Assírio & Alvim)	<i>Poemas</i>
<i>A Confissão de Lúcio</i> (2009, Leya)	<i>CdL</i>
<i>Céu em Fogo</i> (2016, Relógio D'Água)	<i>CeF</i>

## 1. Introdução

No seu conhecido e controverso artigo “*Presença* ou a contra-revolução no Modernismo Português” Eduardo Lourenço argumentou que a diferença fulcral entre o Primeiro e o Segundo Modernismo Português provém do facto de que, enquanto a geração da *Presença* se deu a conhecer como uma “aventura psicológica”, o grupo de *Orpheu* foi, antes de mais, uma “aventura ontológica negativa”. Esta tese deparou-se com a crítica por parte de Eugénio Lisboa, para quem as diferenças entre os dois movimentos não devem ser medidas em termos do “<tamanho> do tema” ou da “<profundidade> filosófica”, mas somente a nível da linguagem.

Tomando como ponto de partida essa já antiga e nunca resolvida polémica entre Eduardo Lourenço e Eugénio Lisboa, pretenderei na minha dissertação averiguar, através da análise das respetivas obras, até que ponto se justifica a diferenciação entre o Primeiro e o Segundo Modernismo, baseada no critério de peso filosófico/psicológico (proposto por Eduardo Lourenço) e/ou até que ponto a dissemelhança entre as duas correntes se deve à diferença a nível da linguagem poética utilizada (visão de Eugénio Lisboa). Tendo em conta que a literatura modernista portuguesa representa um campo de investigação muito vasto e que a análise exaustiva de obras de todos os seus representantes excedia várias vezes o âmbito da presente tese, decidimos restringir o nosso estudo apenas a dois autores - Mário de Sá-Carneiro e José Régio. Como critério de escolha desses autores serviu-nos a existência de, comumente reconhecida, afinidade entre os dois, manifestada a nível de sensibilidade poética, predileção pela métrica tradicional etc. Ademais, tendo em conta a vastidão da obra de José Régio, decidimos limitar a nossa análise apenas a um género literário praticado por ambos os “modernistas” – a poesia.

A primeira parte do trabalho consistirá na aproximação das teses expostas por Eduardo Lourenço no seu famoso e controverso artigo “*Presença* ou a Contra-Revolução no Modernismo Português”. Serão apresentados os argumentos do filósofo expressos em defesa da profundidade ontológica da literatura de *Orpheu* e da ausência dessa profundidade (em função da problemática psicológica) nas obras presencistas. Destacar-se-á a fórmula lourenciana segundo a qual: “Sá-Carneiro e Pessoa buscam porque <não são>” e “Os presencistas <são> e buscam” (168) e a consequente classificação do drama órfico como “drama de Alguém” (drama da ausência do Sujeito) e do da *Presença* como drama com Alguém (drama de relação do Sujeito ontologicamente constituído “com” Deus, sociedade etc.). Prestar-se-á também a atenção à convicção do

estudioso sobre a superioridade da linguagem poética de *Orpheu* à qual é atribuído o poder “ontológico” de transfiguração da realidade.

Após a apresentação dos argumentos de Eduardo Lourenço expor-se-á a posição que perante os mesmos toma o adversário do filósofo, Eugénio Lisboa. Evocar-se-á a crítica que o ensaísta faz da rotulagem do Primeiro Modernismo como ontológico e do Segundo como psicológico, considerando-a arbitrária e redutora e argumentando que o único campo em que as diferenças entre as duas fases se manifestam, é a linguagem poética.

No final da parte introdutória falar-se-á das afinidades entre Mário de Sá-Carneiro e José Régio - afinidades que se tornaram o nosso principal critério de escolha desses autores como representantes do Primeiro e do Segundo Modernismo. Abordar-se-á sobretudo a questão da problemática do desdobramento do Eu e do subjetivismo (narcisismo), visto que no ensaio de Eduardo Lourenço são esses os traços decisivos da classificação das respetivas poesias como ontológica e psicológica. Falar-se-á por fim das influências de Sá-Carneiro na obra regiana, tendo em conta que são essas influências a prova não apenas de afinidade mas também da assumida paixão de Régio pela obra do seu Mestre.

Tendo como enquadramento teórico a polémica em causa, passar-se-á à análise das obras poéticas escolhidas de Mário de Sá-Carneiro e de José Régio, respetivamente. O que através dela se pretenderá descobrir é se entre os dois poetas de reconhecida afinidade existe, realmente, a diferença a nível de teor ontológico ou se toda a divergência se resume à diferença de linguagem poética. Por conseguinte, procurar-se-á averiguar de que forma a problemática ontológica se manifesta na poesia de Mário de Sá-Carneiro e se a mesma está presente (e, caso afirmativo, de que forma) também em José Régio. Dado a prioridade cronológica do poeta órfico e a sua “exemplaridade” a nível da temática do Ser, analisar-se-á primeiro as obras do autor da *Dispersão* para, de seguida, tendo como ponto de referência a poesia do Mestre, passar ao estudo da poesia de José Régio, seu admirador e seguidor.

Dado que para Eduardo Lourenço o drama ontológico de Sá-Carneiro se manifesta como a ausência do Sujeito (*essência humana* – subjetividade), são os sintomas dessa ausência que procuraremos na nossa análise para comprovar o “ontologismo” da sua obra. Na nossa pesquisa apoiar-nos-emos na teoria de Carlos Ceia, de acordo com a qual a anulação (falta) da subjetividade resulta de dois fenómenos opostos que ele chama de *obstrução em-si* e de *redundância*



*de-si*. A estes dois fenómenos acrescentaremos uma condição “intermédia”, destacada por Cleonice Bernardinelli como *existência intervalar*. Visto que estes estados representam termos genéricos através dos quais se podia agrupar todas as manifestações da dissolução do Sujeito, inicialmente ponderámos ordenar segundo eles a nossa análise. Contudo, chegando à conclusão de que nas obras estes conceitos se misturam, decidimos analisá-las seguindo determinados eixos temáticos, correspondentes aos títulos de subcapítulos da dissertação.

O primeiro capítulo será dedicado, portanto, à análise da dimensão ontológica da poesia de Sá-Carneiro. Dividi-lo-emos em três subcapítulos intitulados, respetivamente: “Dispersão do Eu”, “Eu-Próprio, o Outro e a tristeza de nunca sermos dois”, e “As saudades de ter sido Deus”. No primeiro subcapítulo falar-se-á da coletânea Dispersão, obra que devido ao seu “duplo foco” na *dispersão* do eu (através de cada poema em separado e através da coletânea enquanto um todo) consideramos como “ontológica” por excelência. O que tentaremos mostrar é que a desintegração subjetiva problematizada em cada poema em particular e na coletânea enquanto um todo, leva ao desaparecimento ou à anulação do sujeito, manifestando-se como a principal marca do ontologismo negativo sá-carneiriano. Pretendemos demonstrar igualmente que a intercalação dos estados eufóricos da ânsia ideal com os episódios disfóricos de niilismo, “narrada” nessa coletânea, corresponde à oscilação do poeta entre ser (plenitude ontológica) e não ser (Nada). Demonstraremos que essa oscilação do poeta entre as duas “metades” do Eu – metades que desintegradas uma da outra, perderam a densidade ôntica – transforma a sua existência em interminável suspensão no Nada.

No segundo subcapítulo analisaremos o motivo do duplo que, da mesma forma que o motivo da dispersão, constitui a projeção da impossibilidade do Eu. Para entender melhor a relação dialética entre o Eu e o Outro complementaremos a análise dos poemas com a narrativa *Eu Próprio - o Outro*, texto que acreditamos ser o exemplo mais emblemático no que respeita ao tema do duplo. Procuraremos demonstrar que a inexistência do poeta em si e a impossibilidade de alcançar a identidade absoluta provem da não coincidência entre o limitador, falhado e repugnante Eu objetivo e o genial e belo Eu ideal. Assinalaremos também que a impossibilidade de reunir as duas metades desintegradas do Eu resulta também da falta de reconhecimento mútuo entre elas.

No último subcapítulo dedicado a Sá-Carneiro tentaremos demonstrar que as “saudades de ter sido Deus” presentes em *Partida* (e a ideia de Deus em geral) correspondem na poesia do

génio de *Orpheu* à nostalgia da *unidade mítica consigo próprio*. Essa unidade, perdida irrevogavelmente com a “morte de Deus”, significa, como tencionamos provar, nada mais do que o estado de plenitude ontológica – de saturação de ser – possível só na condição de união entre o homem e a sua “metade” transcendente (sagrada/absoluta). Pretendemos mostrar que a ânsia ideal do poeta surge como lembrança ou *distante melodia* do mítico tempo em que ele gozava dessa perfeição do ser. Mostraremos também que a plenitude do ser, expressa metaforicamente através da figura de Deus, parece no caso de Sá-Carneiro realizar-se através da Arte ou do Sensacionismo, baseados na ideia de vivência total ou de comunicação absoluta.

O segundo capítulo, dedicado à poesia regiana será dividido em quatro partes (“Ir sendo – facticidade sem Dasein”; “*Deus, para mim, sou eu chegado à perfeição*” – eu transcendente e a plenitude ontológica”; “*Padeço de alternativa* – Eu-Próprio e Eu-Outro”; “*Quase* – existência intervalar”), das quais cada uma corresponderá a determinada manifestação do drama do ser. Na primeira parte evocaremos os exemplos de poemas em que a “inquestionável” (para Eduardo Lourenço) presença do sujeito é posta em questão pelo facto de o eu poético definir a sua vida não como o ato de *ser* mas como o processo de *ir sendo*. O que procuraremos demonstrar é que a existência problematizada como experimentação de várias possibilidades de ser, como autossuperação, corresponde, mais do que à estabilidade de *ser*, à fluidez e à transitividade de *devir*, facto que contraria a presença do sujeito ontologicamente definido e estável. Pretendemos provar que o *ir sendo regiano*, semelhante à oscilação sá-carneiriana, aproxima-se à ideia nietzscheana de *devir* – processo de determinação do ser que, para o sujeito moderno, corresponde ao próprio *ser*, instituindo-se como o seu sentido.

No segundo subcapítulo tentaremos provar que o “psicológico” conflito relacional de Régio com Deus representa, no fundo, um conflito “ontológico” que o poeta trava consigo mesmo pelo seu próprio ser. Demonstraremos que a procura de Deus representa não só a prova de religiosidade do autor e nem somente uma tentativa de encontrar a resposta às perguntas metafísicas, mas sobretudo a *busca de Alguém*, de si próprio enquanto Sujeito. Com o exemplo dos poemas como *Um poeta ainda canta* ou *Poema do Silêncio*, entre outros, revelaremos que a recuperação da original unidade e perfeição do Ser que o poeta procura alcançar através da sua poesia, refere-se também ao seu ser individual. Como se verificará a aspiração regiana de se *reintegrar aos céus*, correspondente às saudades de Sá-Carneiro de *ter sido Deus*, traduz, antes de

mais, a saudade da plenitude ontológica que o sujeito moderno perdeu com a desunião do Divino e cuja lembrança o move a procurar “ser mais do que o humano contra a humanal condição”.

O terceiro subcapítulo será dedicado ao motivo de duplo na poesia regiana. Partindo da análise dos poemas como *Jogo de Espelhos*, *Nocturno*, *O Outro*, *Fantasia sobre um velho tema* procuraremos mostrar que o drama ontológico está presente na poesia regiana, tal como na de Sá-Carneiro, através do tema do desdobramento dramático do Eu num Outro. O que tentaremos provar é que, da mesma forma que no poeta de *Orpheu*, em Régio o Eu-Próprio (eu real, objetivo) é apresentado de forma depreciativa como versão falhada do grandioso (mas existente apenas em potência) eu ideal. Como tentaremos demonstrar, a incompatibilidade entre essas duas instâncias do mesmo Eu é a principal responsável pela inexistência do poeta em si próprio.

No último subcapítulo intitulado *Quase – existência intervalar* evocaremos várias obras poéticas regianas em que a existência do poeta é descrita como a suspensão no intervalo entre dois polos de dialética: céu e terra, além e aquém, Deus e homem, eu e o outro.

## 2. Contextualização

### 2.1. A polémica entre Eduardo Lourenço e Eugénio Lisboa

No seu conhecido e controverso ensaio “*Presença* ou a contra-revolução no Modernismo Português?” Eduardo Lourenço contrapôs as duas gerações do Modernismo em Portugal, denominando a primeira como uma verdadeira revolução dentro da literatura nacional e a segunda como uma oposição a esta – uma contrarrevolução. Convencido da existência de “visceral diferença” entre *Orpheu* e *Presença*, o ensaísta pôs em causa a legitimidade da distinção de duas fases do Modernismo, argumentando que a mesma se baseia apenas na cronologia e não na natureza dos dois fenómenos literários e sugerindo que o nome “Modernismo” pertence legitimamente apenas à primeira geração. Na ótica do filósofo, a utilização da designação *Segundo Modernismo* não é justificável no caso de *Presença*, visto que não há continuidade entre esse e movimento e o movimento antecedente: “Se *Orpheu* é Modernismo, *Presença* não é uma <<segunda>> manifestação do fenómeno formal e espiritual que leva esse nome. É outra coisa

(...)”<sup>1</sup>. Como argumenta o autor, *Presença* tornou-se essa “outra coisa” porque, não obstante as suas boas intenções de perpetuar a revolução orfista, rompeu com a “moderna” poesia que esta representou para se religar “ao fluir tradicional da poesia portuguesa”. E é precisamente nesse retrocesso, nesse regresso aos modelos tradicionais, que, para o filósofo, consistiu o carácter antirrevolucionário de *Presença*. A questão que aqui se coloca é, no entanto, a seguinte: o que é que de particular notou Eduardo Lourenço na poesia de *Presença* que o levou a considerá-la como mais próxima da poesia tradicional do que da moderna poesia de *Orpheu*? Que características da lírica presencista contrariam, segundo o autor, o seu (suposto?) carácter moderno, colocando-a na posição completamente oposta à da lírica orfista?

Na opinião de Eduardo Lourenço, as diferenças entre a poesia de *Orpheu* e a poesia de *Presença* manifestam-se tanto a nível filosófico (de conteúdo) como a nível estético-formal. No que respeita ao primeiro, o autor indica como a principal inconformidade o desigual peso ontológico. Quanto ao segundo, a linguagem e os padrões estéticos são apontados como a maior disparidade. Sendo que, na opinião do ensaísta, o primeiro critério é mais decisivo para a divergência entre os dois movimentos, apresentá-lo-emos como primeiro.

No artigo em causa o autor atribuiu à poesia de *Orpheu* um grande teor ontológico, negando o mesmo à literatura presencista, na qual destacou “apenas” um forte pendor psicológico. Essa diferenciação de duas correntes baseada no critério de peso ontológico/psicológico revelou-se muito controversa, visto que o autor conferiu maior grandeza e maior profundidade à temática ontológica. Pondo de parte, ao menos por agora, a questão de profundidade, verifiquemos em que sentido *Orpheu* é, segundo o autor, mais ontológico do que a *Presença* e menos psicológico do que ela.

Segundo Eduardo Lourenço a principal marca de ontologismo de *Orpheu*, da qual derivam todas as outras, é a sua negatividade. No evocado ensaio, o autor descreveu a geração de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro como “(...) uma autêntica aventura ontológica (...)”, precisando logo a definição com o termo “negativa”: “Talvez o nome de aventura ontológica negativa (...) seja o mais conveniente para traduzir o núcleo da revolução poética de *Orpheu* (...)”. O carácter negativo que o filósofo atribuiu à aventura ontológica orfista provém do facto de que “(...) o seu vazio centro é menos a presença do Ser que a sua ausência: ausência

---

<sup>1</sup> Eduardo Lourenço, “*Presença* ou a contra-revolução do Modernismo Português?”, in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d’Água, 1987, p. 167.

de essência humana em Sá-Carneiro, ausência de Tudo em Pessoa”.<sup>2</sup> O negativo, representado aqui como ausência, Não-Ser, o Nada, surge, portanto, como a palavra-chave do universo poético orfista e o signo da sua preocupação ontológica. A sua importância nesse universo é, na ótica de Eduardo Lourenço, muito maior do que a importância do positivo, o que coloca *Orpheu* em oposição relativamente a *Presença*:

(...) somos confirmados na visceral diferença entre *Orpheu* e *Presença*. A referência ao Modernismo, quer no sentido banal, quer num outro mais respeitoso de conteúdo, não clarifica esta diferença senão em termos de uma dialética em que o negativo é mais importante e decisivo do que o positivo.<sup>3</sup>

Para entender melhor a dialética, cuja relevância o filósofo aqui assinala, recorreremos à opinião de Fernando Guimarães. Segundo esse autor, o modernismo de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro assenta na consciência de oposições que no campo da filosofia corresponderiam ao método dialético. O jogo dialético entre o realismo e idealismo, sinceridade e fingimento, Eu e o Outro ganha (em ambos os poetas órficos) verdadeira transparência quando chega à solução negativa, ou seja, à negação do sujeito. Como explica o autor, comentando a oposição Eu – o Outro em Mário de Sá-Carneiro: “(...) o eu e o outro, afinal submetidos à ambiguidade de um sujeito em <<dispersão>>, se inserem num precário jogo ou distensão dialética – precário, porque ele como se cristaliza quando manifesta a tendência para assumir com mais detenção o seu momento negativo”<sup>4</sup>. Resumindo, podíamos dizer que a diferença entre *Orpheu* e *Presença*, analisada à luz da filosofia e estética do Modernismo, consiste em estes representarem, respetivamente, um universo dominado pelo negativo (negação); e um universo em que prevalece o positivo (afirmação). Esse jogo dialético negativo-positivo reflecte-se sobretudo no estatuto ontológico do Sujeito e da Realidade. Enquanto no caso de *Orpheu* se trata da negação (ou no mínimo de forte questionamento) de ambos, em *Presença* nenhum deles é verdadeiramente posto em questão. Vejamos a seguinte passagem:

Os poemas de *Orpheu* traduzem uma tal ausência de nós a nós mesmos e de nós ao universo que o conflito de onde o poema nasce se transforma em conflito de *todos e de ninguém*. O verdadeiro real não está em parte alguma: nem no homem como consciência, nem no universo como <em face>

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>4</sup> Fernando Guimarães, “Mário de Sá-Carneiro: da poesia à ficção”, in *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, p. 92.

dessa consciência. O drama reside nisso, é disso que os poemas são feitos. O drama é que não há sequer drama, nem no homem (Sá-Carneiro) nem no universo, pois para haver drama é preciso <ser dois>, esse famoso <dois> que Sá-Carneiro perseguiu, para ser ao menos o <um> necessário aos conflitos reais com Deus, o Mundo u os Outros.<sup>5</sup>

Como acabamos de verificar, o negativo na poesia orfista traduz-se principalmente pela inexistência (anulação) da consciência subjectiva e da realidade – por “essa anulação, dissolução ou dispersão do sujeito” que, como comenta Fernando Guimarães, parece ser uma das características mais marcantes da estética do Modernismo”.<sup>6</sup> Visto que nem o sujeito nem a realidade existem mesmo ou, na melhor das hipóteses, surgem como ontologicamente incertos (existem *quasi*, no intervalo), não se pode falar de conflito ou de drama no sentido “psicológico”, pois esse drama pressupõe a presença de ator definido. Para “este drama sem actores” que *Orpheu* representa, o único drama possível é a ausência do drama ou o drama de ausência – e é precisamente esse drama de ausência que designaríamos como drama ontológico. Contrariamente, na lírica presencista encontramos os “conflitos reais com Deus, o Mundo ou os Outros” porque tanto o sujeito (a consciência) como a realidade aparecem como ontologicamente certas. Ao contrário de *Orpheu* - drama sem actores – *Presença* representa “um mundo poético de visíveis actores”<sup>7</sup>.

A divergência entre os dois movimentos, manifestada através do diferente estatuto ontológico dos seus “actores” é reforçada pela fórmula lourenciana, de acordo com a qual: “Sá-Carneiro e Pessoa buscam porque “não são”. Os <presencistas> “são” e buscam”<sup>8</sup>. Estas duas concisas frases resumem perfeitamente a diferença de estrutura ôntica do sujeito orfista e do sujeito presencista que, como verificámos há bocado, se traduz pela dicotomia não-existência – existência. O sujeito pessoano e sá-carneiriano “não é” – está ausente de si próprio. Eis o núcleo da “aventura ontológica negativa”. Contrariamente, o sujeito da poesia presencista “é” – está presente em si, logo, não existe para ele nenhum drama ontológico. Como vemos, estas duas

---

<sup>5</sup> Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 153.

<sup>6</sup> Fernando Guimarães, *op. cit.*, 92.

<sup>7</sup> “Para este drama sem actores, representado na <<noite interna, o universo>>, toda a interpretação psicologista, mesmo a mais subtil e reticente (...), nos parece ainda inadequada. Um mundo poético de visíveis actores, como é precisamente o de <<Presença>>, presta-se melhor a uma exegese psicologista”. (Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 147).

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 168.

condições ontológicas opostas levam a diferentes atitudes e direcionam as buscas para diferentes objetivos:

A veemência, a angústia, a autenticidade destas duas buscas aparecem como identidade ou signo de identificação. Psicologicamente é exacto. Traduzem ambas formas da inquietação romântica. Mas o diverso nascer para si mesmas os separa. É ontológico e literário ao mesmo tempo. É a diferença que separa a busca de Alguém por alguém da Procura, ao mesmo tempo, da sua própria realidade e da Realidade. O universo de *Orpheu* é o de um abalo radical que num segundo de terror e êxtase confunde na terra desolada os deuses e os demónios. O drama de *Presença* é o de homens que entre as ruínas de uma terra novamente quieta procuram com fervor a imagem de um deus mais intacto para adorar.<sup>9</sup>

Não sendo, o sujeito orfista busca ser. Sendo, o sujeito presencista busca...algo. A maiúscula utilizada nas palavras “Alguém” e “Procura” aponta para o que constitui o Objectivo, a verdadeira essência de ambas as buscas. Enquanto no caso de *Orpheu* o objectivo é encontrar Alguém, ou seja, reunir o Eu disperso ou múltiplo e, dessa forma, concretizar o Eu ideal que de momento existe apenas em potência (está ausente do sujeito), no caso de *Presença* o que realmente importa é a própria Procura, pois o sujeito, sendo (estando presente em si), não precisa mais de ser procurado. Em outras palavras: enquanto para os orfistas o principal drama reside em “não existir”, “não existir em si” ou “mal existir” (como veremos mais adiante), o drama dos poetas de *Presença* consiste principalmente em estar em conflito com o Mundo, Deus e Sociedade. Recorrendo à terminologia utilizada por Eduardo Lourenço, podíamos designar o drama de *Orpheu* como drama de Alguém e o drama de *Presença* como drama “com alguém”<sup>10</sup>. Para os orfistas, mais importante do que a Realidade, é a sua própria realidade essencial, sempre acompanhada pelo ponto de interrogação. Para os presencistas, a realidade do Eu não se põe em questão, pois, segundo diz Lourenço, esta está neles presente como um “dado”.<sup>11</sup> Segundo o autor, a poesia de José Régio e Miguel Torga caracteriza-se pela “reivindicação de absoluta

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 167-168.

<sup>10</sup> Comentando o alegado carácter “subjetivo” e “eminentemente pessoal” da poesia de José Régio, Miguel Torga e Adolfo Casais Monteiro, o ensaísta diz: “O pessoal não se refere somente ao facto de o drama ser antes de tudo drama de “alguém” mas igualmente ao facto de o ser “com alguém”: Deus, os Outros, ou a Sociedade”. (*Ibidem*, p. 153).

<sup>11</sup> Segundo Eduardo Lourenço as poéticas de Régio, Torga e Casais Monteiro, apesar de muito diferentes entre si, têm uma coisa em comum: “a *personalidade* é neles um *dado*”. Trata-se, em todos os casos, de uma poesia “eminentemente *pessoal*”. (*Ibidem*, p. 153).

personalidade” ou de “personalidade total. Trata-se de uma personalidade definida, afirmada. A mesma personalidade não existe em poetas como Pessoa e Sá-Carneiro:

Uma tranquila certeza de si não suscita tais transportes. Ambos (Régio e Torga) são posterioridade de *Orpheu*, mormente de Sá-Carneiro, que eles “leram” à luz da sua reivindicação de absoluta personalidade, embora o poeta de “Indícios de Oiro” seja angústia de não poder ter, nem de longe, aquele denso mínimo do qual partem Régio e Torga para reclamar a personalidade total.<sup>12</sup>

Como clarifica a citação acima, os orfistas carecem de “personalidade” porque não possuem, “nem de longe”, o “denso mínimo” necessário. Esse denso que é aqui referido corresponde a nada mais do que à densidade ôntica, termo que de forma mais resumida podíamos definir como a presença de si em si mesmo ou, em outras palavras, como mesmidade consigo próprio. Essa mesmidade é a condição indispensável para que possa existir “personalidade”, dado que a última pressupõe a “consciência da unidade e da identidade do eu”.<sup>13</sup> A unidade e a identidade podem ser, portanto, tratadas como sinónimos da mesmidade – todas elas pressupõem fixidez e constância do eu. Sem elas não é possível ter consciência da unicidade do eu – ou seja, não se tem personalidade nem “densidade ôntica”. Como verificaremos mais adiante, essas características faltam completamente à geração de *Orpheu*. Aqui, em vez da densidade ôntica e da personalidade, há apenas “porosidade”<sup>14</sup> e a “distância ôntica”<sup>15</sup>. Ao contrário dos presencistas, “eminentemente pessoais”, “(...) Sá-Carneiro e Pessoa não nos falam deles, a título <pessoal>, mas só e sempre dessa ôntica distância que lhes devora a substância e os impede de se tocarem e tocarem o mundo”.<sup>16</sup>

Como verificamos, a inexistência do sujeito constitui, na ótica de Eduardo Lourenço, a principal determinante de negativismo ontológico de *Orpheu* e, por conseguinte, da “modernidade” e profundidade filosófica desse movimento. É essa anulação do eu, ponto de

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>13</sup> No dicionário Infopedia uma das definições de “personalidade” é “consciência da unidade e da identidade do eu”.

<sup>14</sup> Termo utilizado por José Gil: “(...) porosidade, carência de unidade e de subjectividade identitária”. (*Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio d’Água, 1999, p.76).

<sup>15</sup> Um exemplo muito sugestivo quanto ao significado de “distância ôntica” é o poema *Distância* de Alfredo Guisado. Expressando a incompatibilidade entre o seu eu objetivo e o ideal eu subjetivo, o eu lírico diz: *Há entre mim e o que sou/Grande distancia.../É a distancia de um voo.../*. A epónima distância corresponde aqui ao espaço entre a objetividade e a subjetividade do Eu onde se perde ou se suspende o *ser* - a distância ôntica.

<sup>16</sup> Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 153.



partida da ontologia negativa, que constitui a principal divisória entre *Orpheu* e *Presença* no que respeita ao “mais respeitoso” nível de conteúdo. No entanto, apesar de considerar o critério de peso ontológico como decisivo para a diferenciação entre os dois Modernismos, o ensaísta não deixa de ressaltar também o papel que nessa diferenciação desempenha a linguagem poética. Ao comparar a “Ode Marítima”, “Saudação a Walt Whitmann” e o “Cântico Negro” o filósofo afirma:

A diferença de mundos, a diferença de peso ontológico e formal salta aos olhos. Não há verdadeira medida entre a imprecação lírica adequada a uma revolta de dimensões psicológicas e as epopeias líricas adequadas à convulsão e ao tumulto humano alargado à dimensão do cosmos. A poesia não é o que diz, mas o que é, segundo uma fórmula célebre. “Cântico Negro” fala de loucura, invoca audácias extremas, sugere complexidades, anuncia desumanidade. Mas a audácia poética real está nas imagens fulgurantes de “Saudação”, nas vagas luminosas da “Ode Marítima”, espelho de uma complexidade e de uma desumanidade tão irrefutáveis que perto delas a meada psicológica de Régio parece um brinquedo de criança.<sup>17</sup>

Na primeira parte da citação encontramos mais uma acentuação da diferença a nível ontológico/filosófico. Enquanto a poesia presencista é descrita como “imprecação lírica adequada a uma revolta de dimensões psicológicas” a lírica de *Orpheu* fica apresentada como “epopeia lírica adequada à convulsão e ao tumulto humano alargado à dimensão do cosmos”. Imprecação *versus* epopeia, dimensão psicológica *versus* dimensão cósmica - o filósofo, mais uma vez, não deixa aqui dúvidas quanto à profundidade e ao “prestígio” das duas poéticas. A sua óbvia predileção pela primeira geração é ainda mais explícita na segunda parte da citação, onde a obra “Cântico Negro” de José Régio (uma das mais representativas da poesia presencista) é reduzida à simples e ingénua “meada psicológica”. Contudo, o que mais salta aos olhos na segunda parte do trecho citado é, como já reparámos, a acentuação da diferença formal entre as duas poéticas. Segundo sustenta o autor, *Presença* diz-se revolucionária e moderna - audaz, complexa, desumana etc., mas a sua linguagem e imagística contradizem-no. Contrariamente, *Orpheu* é audaz, complexo, desumano não porque se declara como tal, mas justamente, porque o é através da imagística e linguagem utilizadas. Aliás, como afirma o filósofo, o “milagre poético” de *Orpheu* consiste no facto de que, em vez de descrever ou interpretar a realidade, os seus poemas criam-na:

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 152.

É o poema mesmo que cria realidade que nós tocamos depois de o ter lido. Não é a descrição, nem comentário, nem alusão, nem símbolo, nem mesmo sugestão. É imediatamente a respiração e a expiração do mundo. Tudo o que eles tocam levanta voo à nossa frente. A poesia não vem *depois* do mundo, imagem tranquila, desesperada ou sublime desse mundo. O mundo que há é esse que o poema faz existir ou inexistir.<sup>18</sup>

Como sugere esta citação, Eduardo Lourenço atribui à linguagem poética de *Orpheu* o poder de criar a realidade – de, em vez de a apenas relatar ou representar – de a fazer existir. A este poder “ontológico” junta o ensaísta uma nova, concebida por Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, forma de vivenciar o espaço e o tempo:

(...) A poesia de Sá-Carneiro e Pessoa dá conta de uma convivência ôntica de um novo tipo com o Espaço e o Tempo, os quais perdem o seu carácter de *dados* para ser o objecto mesmo de um poetar (...). expressão dessa convivência ôntica e porta aberta para esse mundo onde a vigência habitual do Espaço e do Tempo não encontra eco. Sem esta transfiguração ao nível do mais radical a poesia de *Orpheu*, por mais sublime que fosse, não mereceria o nome de “revolucionária”.<sup>19</sup>

A transfiguração da experiência do espaço e do tempo operada pela linguagem poética pessoana e sá-carneiriana transcende, portanto, apenas o nível estético-formal tocando na problemática filosófica/ontológica. Confirma-o a seguinte passagem:

Um poema como a *Ode Marítima* aparece como um objecto novo pela forma mas muito mais pelo conteúdo. O poema apresenta-se-nos objectivamente como objecto-resumo de uma compreensão insólita do Espaço e do Tempo cósmicos e humanos. A sua linguagem de cristal, ao mesmo tempo dura, nítida, rara e quotidiana seria um milagre verbal no contexto português, mas não seria uma “revolução” sem transportar o leitor para uma dimensão poética não somente desconhecida para ele mas transfigurante de toda uma apropriação imemorial do mundo que anteriores movimentos literários jamais haviam deslocado de sua contínua *classicidade*.<sup>20</sup>

A transfiguração da experiência do Espaço e do Tempo, consistente na amalgamação de toda a história humana e de todo o espaço cósmico no comum “país das maravilhas” cujo signo é a dialética de Tudo em Tudo, surge aqui como mais uma determinante do carácter “moderno” e “revolucionário” da poesia orfista. Segundo esclarece o ensaísta, à luz dessa insólita convivência

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 149.

ôntica com o mundo, concebida pelos poetas orfistas: “(...) toda a experiência anterior, visão tranquila e normal, se revela como respiração de um certo mundo e de uma certa forma de o compreender e habitar que está longe e é inadequada à experiência tumultuosa e transparente do mundo *moderno*, da alma *moderna* (...)”<sup>21</sup>.

Vale a pena salientar aqui o facto de que o “país das maravilhas” (como lhe chama Eduardo Lourenço) criado pelos poetas orfistas em resultado da transfiguração da vivência do Espaço e do Tempo é, na verdade, o país das maravilhas da realidade anulada. Como explica o ensaísta, comentando a afinidade entre Pessoa e Walt Whitmann:

É difícil construir um objeto-poema menos whitmanniano que esse, em que, ironicamente talvez, Pessoa imita o tom exterior do cantor de uma realidade histórica e humana que na *Ode Marítima* comparece *em negativo*. Mesmo sob a falsamente frenética imaginação de Álvaro de Campos, Pessoa é antítese de Whitmann. Que dizer dos outros Pessoa em que a música exterior recobre como uma luva a anulação épica da realidade (...) que o simples nome de Whitmann contraria? É nessa anulação paradoxalmente cristalina e musical que se resume a motivação poética essencial de *Orpheu*.<sup>22</sup>

O lema sensacionista de “ser tudo e todos” e de “viver tudo de todas as maneiras”, pedra sagrada do comum “país das maravilhas”, revela-se, portanto, como apenas a superfície que esconde o vazio deixado no lugar da realidade anulada. É, no final de contas, apenas a face eufórica (momento positivo) da busca do Ser, tendo o seu contraposto na experiência disfórica do Nada (momento negativo de carência ontológica).

Da mesma forma que a negação do Sujeito e da Realidade define o ontologismo da primeira geração modernista, o “psicologismo” dos presencistas manifesta-se sobretudo através dos seus “pessoalíssimos” e subjetivos dramas relacionais (com Deus, sociedade etc.). Como já foi assinalado, na opinião de Eduardo Lourenço, a genial linguagem poética de *Orpheu* remete o leitor imediatamente para o objeto do poema, desfocando toda a atenção do seu “ator” - fantasma (ausente, inexistente) que permanece invisível, anónimo. Assim, o drama problematizado no poema perde aquilo que tem de particular, subjetivo e transforma-se no drama universal, humano. Uma tendência contrária é atribuída por Eduardo Lourenço a *Presença*, onde a “centralidade” do ator (bem visível, definido) face ao objeto do poema reduz a

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 149-150.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 151.

problemática levantada nesse poema à tragédia individual, privada – à “cruz pessoal” - tirando-lhe a sua dimensão universal. Como explica o filósofo:

Aparecem-nos ambos [Régio e Torga] crucificados por um combate onde não é fácil distinguir o que é comum ao combate da imaginação humana e o que é estritamente privado. Sá-Carneiro e Pessoa, igualmente, nos poem em contacto com a sua cruz pessoal, mas ela é uma mera projecção da cruz mais funda da realidade que um e outro levantam miraculosamente do chão suspendendo-a por uma ironia do imaginário que é a suprema vitória da alma.<sup>23</sup>

A distância dos poetas órficos em relação tanto à própria cruz pessoal como à cruz da realidade surge aqui como mais um elemento que “desdramatiza” os seus poemas, marcados pela Ausência e experiência do Nada. A frieza e ironia que os poetas mantêm em relação a si próprios intensifica a sensação de indiferença e niilismo transmitidos pelas obras. Contrariamente, o alegado por Eduardo Lourenço intenso dramatismo dos autores presencistas revela um forte envolvimento emocional em causa do Eu narcísico e sofredor. O crítico realça essa diferença de “tons” e de posturas perante o drama vivido, associando a geração de *Orpheu* à figura de arlequim e o grupo de *Presença* às mais trágicas personagens bíblicas e à figura de Pierrot. Como repara relativamente aos órficos:

(...) Com requintado pudor Sá-Carneiro e Pessoa avançam para nós pintados, mascarados. O arlequim foi o emblema desta geração funambulesca e audaciosa. Ele dança sobre a sua própria cruz e essa dança reabsorve o horror ao mesmo tempo que o exalta por contraste. É essa dança anímica que nos torna íntimos Sá-Carneiro e Pessoa e dá aos seus poemas um optimismo trágico.<sup>24</sup>

Completamente oposta é, na ótica do ensaísta, a atitude dos poetas presencistas que escolheram como o seu emblema as figuras trágicas de Job e Cristo: “Os <totem> de *Presença* foram outros: o bobo-anjo, Job, Cristo, mais humanos por um lado, mas ocasião perpétua de tragicomédia quando o poeta nos faz ouvir a voz de Job em vez da sua, ou, mais penosamente, a sua, em vez da de Job”<sup>25</sup>. Como repara o autor, ao identificar-se com as trágicas figuras da Bíblia, Régio e Torga<sup>26</sup> adotaram, inevitavelmente, um tom dramático e exaltado e colocaram-se na posição de atores de tragédia. Ou tragicomédia, visto que a identificação com as personagens mais sofredoras conhecidas (como Job), pode criar um efeito melodramático, exagerado. Embora seja

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>26</sup> A identificação com a personagem bíblica de Job está muito forte também em Miguel Torga. A colectânea com o título sugestivo *O Outro Livro de Job* é um dos melhores exemplos dessa atitude de “herói trágico”.

a esse dramatismo que o ensaísta atribui o tom inferior de *Presença*, o próprio reconhece que a sua adoção por parte de poetas presencistas, foi uma forma de, num universo dominado pelas vozes poéticas geniais, demonstrar a própria originalidade. Segundo diz: “Para cantar à sua própria altura num tempo ainda cheio de vozes ciclópicas, a sua voz foi obrigada a subir aos tons extremos”<sup>27</sup>. Essa necessidade de, na expressão do drama vivido, subir aos tons extremos levou os poetas presencistas a apostar no registo emocionalmente intenso, angustiante, desesperado, patético. O grito, o protesto, o choro, a confissão dramática, tornaram-se marcas inconfundíveis da sua expressão poética. Como comenta Eduardo Lourenço:

O seu protesto ou choro ouve-se na praça pública. Muitas vezes, a força do espectáculo trespassa-nos: são grandes momentos de Régio e Torga. Mas sentimos algo da violência que exercem sobre nós a chaga do próximo, as lágrimas altas da mãe atravessando a praça e conclamando céu e terra para assistirem à sua dor.<sup>28</sup>

O “exibicionismo” de Régio e Torga exigiu público. Daí o aspeto público, exibicional da confissão presencista – confissão transformada num espetáculo dramático. Os poetas da *Presença* exibem o seu drama “na praça pública”, abertamente, ganhando toda a atenção para eles próprios, principais atores do drama representado. É essa necessidade de atenção, esse gosto por se exibir<sup>29</sup> que faz com que a poesia de Régio seja uma poesia com *interlocutores*, de diálogo, de confissão.

Embora Eduardo Lourenço reconheça no “tom extremo” presencista uma tentativa de assegurar a originalidade artística, não deixa de reparar na sua face clássica. Segundo explica:

Ao lado da depurada tragédia irónica, paradoxal e insólita de *Orpheu*, este grande espectáculo dramático revela a sua estrutura clássica. É, de novo, um diálogo no interior de um mundo cuja estrutura anímico-temporal se conserva idêntica à da poesia portuguesa anterior a *Orpheu*. O drama é original, dentro de um mundo que o não é.<sup>30</sup>

O autor dá-nos aqui a entender que, embora o drama presencista seja na sua essência (no seu conteúdo) original, a forma como é expresso e o contexto em que fica inserido não o são. Ora ao contrário de *Orpheu* que constrói a profundidade filosófica (ontológica/metafísica) com base

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 160-161.

<sup>29</sup> No *Poema do silêncio* Régio confessa abertamente o seu “gosto por se exibir”: “Sofro por ter prazer em me acusar e me exibir” (*P-I*, p. 267).

<sup>30</sup> Eduardo Lourenço, *op. cit.*, 161.

no seu mundo contemporâneo (mundo “moderno”) e através da linguagem e imagística compatíveis com esse mundo, a *Presença* só a atinge através do tom “nobre”, próprio às épocas anteriores:

(...) o mundo de *Orpheu* merece como nenhum outro o nome de *moderno*: não só há um acordo entre a convulsão espaço-temporal operada por *Orpheu* e a perturbação operada pela técnica moderna e o viver *moderno*, como a imagística sobre a qual opera a fantasia de Sá-Carneiro, Pessoa, Almada, é de uma quotidianidade, de uma banalidade, de uma actualidade que a poesia anterior, mesmo a de Cesário, o Mestre, não conhecera./Com imagens triviais e mesmo grosseiras realizam a mais insólita das alquimias e instituem uma profundidade metafísica que não se concebia senão ligada a elementos *nobres* ou a um tom igualmente *nobre* como é o caso de Antero ou Teixeira de Pascoas. Como será de novo o de Régio e de Torga, cuja imagística sem ser *nobre* no sentido de Antero ou Gomes Leal é *excepcional, simbolizante* antes mesmo que o movimento do poema a converta em símbolo.<sup>31</sup>

Vista nessa perspectiva, a poesia da *Presença* revela-s como o regresso à antiga ordem do clássico e o rompimento com a completamente nova e insólita mundividência poética representada por *Orpheu* - mundividência que, segundo ótica lourenciana, *Presença* enquanto geração que se seguiu aos grandes revolucionários, devia ter preservado.

A atribuição a *Orpheu* do estatuto de grande “aventura ontológica negativa” com a simultânea redução de *Presença* a uma simples “meada psicológica”, deparou-se com a crítica de Eugénio Lisboa – defensor convicto da *Presença* e grande admirador de José Régio. No seu livro *O Segundo Modernismo em Portugal* Eugénio Lisboa polemizou com as teses de Eduardo Lourenço, dirigindo uma das suas principais críticas à prática do filósofo de atribuir a maior importância à temática ontológica. Para o autor, “(...) o ponto de vista de que um apocalipse ontológico é, *enquanto poesia*, necessariamente mais importante do que uma indagação psicológica (...)”, pode ser considerado herético”.<sup>32</sup>

Para além de considerar herética a atitude de Eduardo Lourenço, Lisboa critica vivamente a tendência (de Lourenço e geral) para reduzir *Presença* a uma simples “aventura psicológica”. O autor apresenta uma série de argumentos que vêm contra as acusações de psicologismo:

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>32</sup> Eugénio Lisboa, *O Segundo Modernismo em Portugal*, 2ª edição, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984, p. 70.

Os romances ou contos ou novelas dos narradores da *presença* poderão ser (se o forem) *sobretudo* psicológicos, mas *nada* no programa presencista valoriza sistemática e prioritariamente o romance psicológico e muito menos exclui o romance simbólico, ou mítico, ou poético, ou social... (...) o «psicologismo» da presença, suposto ou real, tem sido uma das «bêtes noires» do grupo de vinte e sete, desde a sua criação até aos dias de hoje. Também de nada valeu que a obra de Régio fosse muito mais do que uma mera (mera, porquê?) aventura psicológica, como pouco têm ajudado a destruir a legenda os ingredientes míticos e simbólicos que minam e perturbam as estruturas aparentemente claras dessa extraordinária novela de Branquinho da Fonseca, que é *O Barão*.<sup>33</sup>

Ao contrário de Eduardo Lourenço que diferencia as duas fases do modernismo, recorrendo sobretudo ao critério de peso ontológico, para Eugénio Lisboa o único critério que pode e deve ser utilizado nessa diferenciação é, como já mencionamos, a linguagem poética:

Acreditamos, por outro lado, ao contrário do que afirma Eduardo Lourenço, que é *mesmo* no campo da linguagem que as diferenças entre os dois grupos se devem medir. Não é o facto, *em si*, de o *Orpheu* se ter embrenhado numa odisseia ontológica e a *presença* numa aventura psicológica (o que não chega a ser verdade, nem para a *presença*, nem para o *Orpheu*) que permite comparar a grandeza de um movimento com a menor grandeza do outro.<sup>34</sup>

O estudioso justifica essa opinião pelo facto de que de acordo com esse critério até as mais reconhecidas e geniais obras podiam ser consideradas inferiores a umas obras mediócras mas que levantam a problemática filosófica:

Cremos não ser em termos do «tamanho» do tema, da visão ou da «profundidade» filosófica, que se deverá aferir da grandeza de um poeta. Isso levar-nos-ia longe e poria, porventura, o «Alma minha gentil» de Camões (limitadíssima aventura psicológica) infinitamente abaixo de tanto mau soneto filosófico que Antero também foi capaz de fazer...<sup>35</sup>

## 2.2. Mário de Sá-Carneiro e José Régio – afinidades

A admiração de José Régio pela obra de Sá-Carneiro começou-se a manifestar logo no início do seu caminho literário. Foi ainda na dissertação de licenciatura, intitulada “As correntes e as individualidades na Moderna Poesia Portuguesa”, que o fundador de *Presença* destacou o carácter inovador e genial da obra do autor de *Indícios de Ouro*, apelidando-o de “o mais alto

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.70.

representante” do Modernismo português e, assim, conferindo-lhe inegavelmente superioridade sobre Fernando Pessoa. Foi nessa mesma obra que Régio atribuiu a Sá-Carneiro o mérito de introdução (e logo tão genial) à literatura portuguesa dos temas como “a dupla personalidade, a personalidade múltipla, a desintegração da personalidade, a ânsia de transpor quaisquer limites de personalidade”<sup>36</sup>. O autor de *Poemas de Deus e do Diabo* viu na intuição sá-carneiriana do homem múltiplo (“do homem transbordado do seu próprio eu individual”) uma manifestação do espírito modernista do poeta, correspondente na sua realização literária à heteronímia pessoana, mas mais perfeito do que ela<sup>37</sup>. Ao designar essa última como “arremedo” da primeira, realizado por um intelectual, Régio assinalou a sua preferência pela “sincera” obra de Sá-Carneiro sobre a “intelectual” e fingida poesia de Fernando Pessoa, assumindo-se como admirador e seguidor desse primeiro. A sua paixão pela obra de Sá-Carneiro foi adquirindo um novo carácter à medida que Régio se afirmava (a autoafirmava) enquanto escritor. A admiração juvenil de estudante transformava-se em admiração do escritor e poeta experiente que encontrava na criação do poeta órfico, para além da inspiração, o reflexo da sua própria forma de conceber o mundo e a poesia. Vários críticos investigaram as afinidades entre os dois poetas, chegando a ressaltar entre as principais: a extrema sensibilidade; subjetivismo; preferência pela métrica tradicional e o tema de desdobramento (duplicidade). Esse último interessar-nos-á particularmente visto que, como esperamos mostrar mais adiante, se revelará como a prova de afinidade dos dois poetas a nível de problemática ontológica. Como afirma Joana Matos Frias:

A duplicidade clarifica a admiração de Régio por Sá-Carneiro, uma afinidade electiva que levou Pessoa, ao reagir encomiasticamente a “Biografia”, a confessar que a leitura do livro lhe provocara saudades do amigo, pois detectara “uma íntima analogia entre o seu modo de sentir e o modo de sentir que distinguia o Sá-Carneiro (...) a obra de Régio é toda atravessada por máscaras, reflexos, duplos, sósias, manequins, actores e palhaços, formas visíveis de uma alteridade irresolúvel que o “homo fantasticus” da ficção dramática e narrativa também produz.”<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Cleonice Berardinelli, “Régio e Sá-Carneiro: leitura crítica e recriação dramática”, in *Estudos Regianos*, Junho-Dezembro, 2004, no. 12-13, p. 298.

<sup>37</sup>: “Há pouco, falava na sua <<loucura lúcida>>; agora, atribui à <<sua própria anormalidade> a capacidade de exprimir <<isso que parece uma antevisão ou um sonho dum homem futuro mais completo – a personalidade múltipla>> - : comparando a <<força e a intuição com que [a] exprime>> à tentativa do seu amigo Fernando Pessoa, com a criação dos seus heterónimos>>, Régio classifica esta como <<um arremedo pobre de intelectual>>”. (*Ibidem*, p. 298).

<sup>38</sup> Joana Matos Frias (2010: 715) *apud* Fernando de Moraes Gebra, “José Régio e Sá-Carneiro nas encruzilhadas dos seus duplos”, in *Estudos Regianos*, Junho-Dezembro 2015, no. 20-21, p. 50.



A presença em Régio dessa “alteridade irresolúvel”, própria de Sá-Carneiro, é ressaltada também por Cleonice Bernardinelli. Segundo sugere a autora: “A sua extrema sensibilidade [Régio] se irmanaria à do outro [Sá-Carneiro], em si sentiria talvez uma pitada da sua *lúcida loucura*, reconhecendo em si mesmo uma dupla personalidade, manifestada na presença de duas forças antagónicas, mas complementares, Deus e o Diabo (...)”<sup>39</sup>. A mesma estudiosa destaca entre as características comuns a ambos os autores mais uma ligação que podíamos considerar como comprovativa da igual profundidade ontológica (filosófica) – a problemática de existência “intervalar”:

Como o seu tão caro Sá-Carneiro, Régio é um poeta profundamente subjectivo, voltado para si, dotado de uma sensibilidade quase feminina, narcísico. A angustiada certeza de não ter certeza de nada (...) – de estar “entre” o céu a que aspira e o lodo em que se lhe prendem os pés, “entre” Deus e o Diabo, “entre” o amor e o ódio, “entre” a fé e a descrença, poderia tê-lo levado a dizer-se, como aquele, “qualquer coisa de intermédio”, ou “quase”. / É talvez nesse ponto intervalar (...) que os dois se encontram. Nessa afinidade estará talvez a raiz da revelada preferência pelo “pobre menino ideal”.<sup>40</sup>

A autora sublinha aqui dois pontos importantes, não mencionados no ensaio analisado de Eduardo Lourenço e comprovativos da presença em ambos os autores da “tendência contrária” àquela apresentada pelo ensaísta: do narcisismo e subjetivismo de Sá-Carneiro e do problema de existência intermédia em Régio. Ana Nascimento Piedade atribui, por sua vez, a ambos os poetas – e não apenas ao Sá-Carneiro, como o faz Eduardo Lourenço – a ligação à poética do passado. Na opinião dessa autora, a preservação ou recriação por cada um dos poetas dos elementos do passado revela-se como sintoma de conformidade estética. Enquanto em Sá-Carneiro trata-se da “persistência da influência simbolista e pela marca de um pendor romântico, tendencialmente impuro e decadente”, em Régio o “seu profundo aceitar uma ponte com o passado, ainda quando apontado ao futuro” manifesta-se como a tendência de afirmar sem ter que negar, de caminhar para o futuro sem ter que negar as conquistas do passado<sup>41</sup>. É essa última característica regiana que, como tentaremos mostrar, explicará a sua capacidade de conjugar a romântica forma de expressão com a temática modernista.

---

<sup>39</sup> Cleonice Berardinelli, *op.cit.*, p. 300.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 301.

<sup>41</sup> Ana Nascimento Piedade, “Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa lidos por José Régio”, in *Estudos Regianos*, Junho-Dezembro 2005, no. 14-15, p. 63.

A existência de afinidades entre o poeta de *Orpheu* e o fundador de *Presença* foi reconhecida por próprio José Régio. Na carta de 24/1/1930 escrita em resposta à carta de Fernando Pessoa, o poeta admite a sua ligação ao Mestre órfico, confessando abertamente o seu grande reconhecimento e a paixão pela obra do autor de *Céu em Fogo*:

Creio bem que entre Sá-Carneiro e eu haja afinidades – pois eu mais que o admiro, o amo. E algumas das suas páginas, julgo compreendê-las com aquela cegueira ou lucidez de quem se compreende a si próprio. Entre ele e eu há talvez, além de outras diferenças, a de ser mais Artista (e quanto mais inovador!) e eu, ai de mim! Mais humano...isto é: duma humanidade mais geral, que ainda é uma das razões do meu drama, por estar em conflito com o muito que há em mim de particular.<sup>42</sup>

Como a inquestionável prova dessa paixão regiana pelo autor de *Dispersão* poderíamos apontar a presença na sua obra de vários elementos “sá-carneirianos” (tema de desdobramento, de existência intervalar, entre outros) como também o facto de o autor dedicar ao Mestre uma das suas peças de teatro. Conforme sugere a dedicatória, *Mário ou Eu Próprio – o Outro* foi escrita, em “memória do grande Poeta que inspirou este episódio”. Mantendo uma relação intertextual com o conto de Sá-Carneiro *Eu Próprio- o Outro*, a peça regiana relata o drama do desdobramento do próprio ser individual, vivenciado pela “Esfinge Gorda” e partilhado por próprio Régio.

### 3. O *apocalipse ontológico*<sup>43</sup> de Mário de Sá-Carneiro

No ensaio intitulado “O problema da intersubjectividade em Mário de Sá-Carneiro”, Carlos Ceia afirma que toda a poesia de Sá-Carneiro resulta de o drama individual do sujeito não poder ser ele próprio e de tentar encontrar uma resposta convincente à pergunta: “Onde existo que não existo em mim?”<sup>44</sup>. Esse drama de inexistência em si corresponde precisamente àquilo que Eduardo Lourenço chama de “ausência de essência humana em Sá-Carneiro” e que, como foi assinalado, significa a ausência de subjetividade.

---

<sup>42</sup> Carta de 24/1/1930 escrita em resposta à carta de Fernando Pessoa (*apud* Ana Nascimento Piedade, *ibidem* p. 63).

<sup>43</sup> Expressão de Eugénio Lisboa. (*O Segundo Modernismo em Portugal*), *op. cit.*, p. 70.

<sup>44</sup> Carlos Ceia, “O problema da intersubjectividade em Mário de Sá-Carneiro”, in *De punho cerrado: ensaios de hermenêutica dialéctica da literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Cosmos, 1997, p. 235.

Comentando a dialética do eu e do Outro, o autor distingue dois fenómenos opostos, mas complementares, dos quais o drama ontológico da inexistência em-si e a da impossibilidade de ser eu próprio derivam: a *obstrução em-si* e a *redundância de-si*. Enquanto a primeira representa “uma espécie de impotência para ser”, a segunda “transcorre de um excesso de ser o que não é” ou, mais precisamente, de um excesso “de sinais daquilo que não consegue ser”. Em outras palavras: enquanto a primeira se refere à carência ôntica (falta do “denso mínimo” de que fala Eduardo Lourenço) e à experiência do ser como o Nada e é característica do eu objetivo (indivíduo real de fala), a segunda designa o excesso do ser potencial e a vivência desse ser potencial como o Tudo e é própria do eu ideal ou do Outro. Com essa classificação podíamos abranger todos os “sintomas” da crise do eu, considerando como a obstrução em-si todas as formas de negação do ser particular (inexistência em si; indefinição; estranheza e distanciamento em relação ao próprio ser; “auto-objectificação” (*Je est un autre*); dispersão; experiência do Nada) e como a redundância de-si todas as formas de “multiplicação” ou “ampliação” desse ser (outridade/alteridade/duplicidade/multiplicidade). Podíamos acrescentar ainda uma terceira forma, que surge como intermédio ou oscilação entre as duas anteriores, e que designávamos, como o faz Cleonice Berardinelli, como existência intervalar.

É de grande importância ter em conta que a redundância de-si (que representa no fundo as potencialidades daquilo que pode ser, o ideal) constitui, para o sujeito sá-carneiriano, ao mesmo tempo a única oportunidade de se salvar do Nada (da obstrução em-si) e (quando é desconstruída) a razão de se afundar nesse Nada. Enquanto potencialidade, vislumbre de possibilidade de atingir a identidade absoluta, de ser Alguém (logo, de ser), a redundância aviva o eu obstruído em-si. Todavia, a consciencialização do seu carácter falso, aprofunda o drama do eu real, pois retira-lhe toda a “esperança” e ilusão de vida, dissolvendo o potencial Tudo no Nada. A dialética do ser assenta, portanto, e como verificaremos ao longo da dissertação, na suposição de que eu desprovido de subjetividade (da “essência humana”) pode tornar-se Alguém, integrando o eu ideal (o Outro), realizando assim a identidade absoluta ou a identidade formal hegeliana do *Ich bin Ich*.<sup>45</sup> Vejamos a seguinte passagem do conto *Mistério*:

Porque era a sua desolação tamanha? Precisamente porque a sua vida era uma existência parada de alma e corpo – uma existência em que nunca sucedera coisa alguma. *A sua vida era como se não existisse*. Por isso, uma tarde de ânsia, o artista tomara a decisão esbraseada

---

<sup>45</sup> Carlos Ceia, *op. cit.*, p. 240.

de a procurar febrilmente, de a construir, por suas próprias mãos ungidas, à força de aventura. E desde aí, elançara-se sôfrego sobre o mundo, sobre a vida em suma, transpondo, correndo, estrebuchando... Mas nada até hoje vencera erguer dela para si.<sup>46</sup> Como tentaremos provar ao longo da presente dissertação, para o sujeito poético sá-carneiriano, tal como para a personagem do conto *O Mistério*, a procura de uma outra existência (plena, ávida de Tudo, ideal) representa o antídoto para a existência real “parada de alma e corpo”. Vivendo “como se não existisse” o poeta busca ser, ou seja, como quer Eduardo Lourenço, “busca porque não é”. O drama ontológico constitui, portanto, o ponto de partida e a principal matéria para a toda sua criação poética.

### 3.1. *Dispersão do Eu*

A obra mais emblemática do drama ontológico em Mário de Sá-Carneiro é a coletânea *Dispersão*, denominada por Alberto de Lacerda como “tragédia singularíssima” e “uma das raras tragédias da literatura portuguesa”<sup>47</sup>. A excecionalidade e primazia desse livro no que respeita ao nível de problemática ontológica deve-se ao facto de que a “dispersão” do eu, sugerida pelo título, não só constitui a matéria de cada poema em separado, mas que os poemas lidos em sequência se transformam numa narrativa do processo de dissipação do ser. Os doze poemas do conjunto formam um ciclo cuja estrutura é muito significativa, refletindo o movimento que se realiza entre “partida” e “queda” e acompanhando, assim, o processo da “desintegração subjectiva” que, como confirma Fernando Cabral Martins, é o objeto de todo o livro.<sup>48</sup> Embora a tonalidade geral do livro seja cada vez mais negra de poema para poema, os estados de completa disforia intercalam-se com algumas isoladas arrancadas de euforia. Os poemas situados entre *Partida* e *A Queda*, que “têm um valor arquitetural de prefácio e epílogo, manifestado pelos títulos (*Partida*, *A Queda*)”<sup>49</sup>, dão expressão a estados, gestos e modos pertencentes ao universo da subjectividade do poeta e ilustrativos de vários graus de dissipação do ser. O carácter desses estados, gestos e modos é insinuado pelos respetivos títulos: *Escavação*, *Inter-Sonho*, *Álcool*, *Vontade de Dormir*, *Dispersão*, *Estátua Falsa*, *Quasi*, *Como eu não possuo*, *Além-Tédio*, *Rodopio*. Dado que todos eles representam a posição do poeta no percurso que vai de “partida” a “queda”, no caminho

---

<sup>46</sup> Cf. p. 90.

<sup>47</sup> Alberto de Lacerda, “A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte”, in *Revista Colóquio-Letras*, setembro 1990, no. 117/118, p. 155.

<sup>48</sup> Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 206.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 191.

intermédio ENTRE o Eu Objetivo e o Eu Ideal, podemos vê-los como estados “intermédios”, marcados pela tentativa de “reunir” e “fixar” o eu disperso, preso em constante “rodopio” entre o Sonho e a Vida, num vácuo entre ser e não-ser.

*Partida*, “prefácio” da “singularíssima tragédia” sá-carneiriana, é o único poema em que o eu lírico aparenta (com exceção dos dois últimos versos) ser um sujeito íntegro e definido. A “identidade” do poeta baseia-se aqui na convicção da excepcionalidade do seu destino, que ele vê como “outro”, “alto”, “raro”. O que o faz sentir-se diferente dos cuja vida “se escoia humanamente”, é a posse de “alma nostálgica de além” e da capacidade de “refletir a luz do mistério”. O reconhecimento dessas duas extraordinárias características em si próprio dá-lhe a sensação de triunfo (“Mas logo me triunfo. A sua luz/não há muitos que a saibam reflectir”) e de orgulho (“a minh’alma nostálgica de além/cheia de orgulho”<sup>50</sup>). A presença desses sentimentos aponta, por sua vez, para a integridade do sujeito, dado que ambos traduzem a afirmação do eu. Convencido da sua excepcionalidade e grandeza o poeta decide “partir” em busca de uma realidade ideal – “saltar na bruma”, “correr no azul à busca da beleza”, “subir além dos céus”, “partir sem temor contra a montanha”, ser “astro perdido”, “sombra, vertigem, ascensão, Altura”, “viajar outros sentidos, outras vidas”. Contudo, no momento em que o ideal está a ser atingido (“a apoteose imensa pelos céus” em que o poeta se torna Tudo), o poeta é invadido pelas “saudades de ter-sido Deus”:

O bando das quimeras longe assoma...

Que apoteose imensa pelos céus!

A cor já não é cor – é som e aroma!

Vêm-me saudades de ter sido Deus...<sup>51</sup>

Fernando Cabral Martins nota que estas saudades não se referem a Deus no sentido teosófico ou teológico mas à plenitude de ser, da qual Deus é metáfora. Como explica o autor:

(...) as <<saudades de ter sido Deus>> referem uma plenitude perdida de que essas saudades são os indícios (...). Estas <<saudades >> não serão, pois, <<um dos raros acessos teosóficos>> (Pereira 1990: 187) de Sá-Carneiro mas uma simples configuração da identidade perdida, de que *O Homem dos Sonhos* é o intérprete e Deus a metáfora.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> *Poemas*, p. 11.

<sup>51</sup> *Poemas*, p.13.

<sup>52</sup> Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p.212.

Trata-se, portanto, muito mais do que uma ambição desmedida ou sonho megalómano, de um simples desejo de se ser Alguém ou de “ser Eu plenamente”<sup>53</sup> – de *ser*. O que então poderia à primeira vista parecer apenas um devaneio narcísico é, no fundo, uma manifestação da carência ontológica mais fundamental. Segundo realça Fernando Cabral Martins:

As <<saudades de ter sido Deus>> de “Partida” são a aspiração máxima, a altura e a quimera, mas são também, mais simplesmente, as saudades de ter sido alguém. Como é <<alguém>> o <<pobre moço das ânsias>> que “Dispersão” situa no passado: <<Tu, sim, tu eras alguém>>”.<sup>54</sup>

É de notar que ao colocar no passado a concretização da identidade absoluta, o poeta aponta de certa forma para o caráter mítico dessa mesma identidade. O facto de ele sentir as saudades de ter-sido Deus sugere que em algum tempo mítico (Tempo-Asa) já existiu enquanto unicidade harmoniosa do eu e do Outro – idêntico a Deus. Como repara Alberto de Lacerda no seu artigo “A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte”, Sá-Carneiro, tal como Rimbaud: “dão a sensação (...) de terem habitado algures a totalidade do ser, aquela totalidade que permitiu a Hesíodo afirmar: A raça dos deuses e dos homens é uma só”.<sup>55</sup> É dessa totalidade, dessa “personalidade humana, individual, mas integrada numa plenitude terrena e cósmica”<sup>56</sup> - irrevogavelmente perdida - que o sujeito poético de *Partida* tem saudades.

Como acabámos de mencionar, as “saudades de ter sido Deus” não são saudades de nenhuma divindade em particular, mas antes, do estado de plenitude ontológica representada pela ideia de Deus. Esse estado de completude e perfeição de ser costuma ser associado a todo o tipo de sagrado, visto que é do sagrado que provem a densidade ontológica estruturadora do real. Como afirma Mircea Eliade: “O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposição sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre real e irreal ou pseudo real. É, portanto, fácil de compreender que o homem religioso deseje profundamente ser, participar da realidade, saturar-se de poder”.<sup>57</sup> Desprovido da potência sagrada e reduzido apenas à dimensão “profana” – “irreal” – o indivíduo perde o fundamento da sua subjetividade e fica “obstruído em-si”, numa impotência para *ser*. É

---

<sup>53</sup> *Sete canções de declínio* (2)

<sup>54</sup> Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 201.

<sup>55</sup> Alberto de Lacerda, *op. cit.*, p. 154.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Mircea Eliade, *O Sagrado e o Profano* (trad. Rogério Fernandes), São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 14.

precisamente isso que acontecerá com o sujeito de *Dispersão* (e com o sujeito sá-carneiriano em geral). Marcado pela “tristeza de nunca sermos dois” que lhe impossibilita atingir-se só um, o sujeito sá-carneiriano vive desunido da sua parte ideal e essa desunião faz com que a sua subjetividade careça do fundamento, dissolvendo-se num ser indefinido, poroso e existencialmente passivo (ineficaz). As “saudades de ter sido Deus” surgem nesse cenário como o desejo do poeta de recuperar a “densidade ôntica” e de “profundamente ser, participar da realidade”.

Vale a pena assinalar que a mesma ideia de Deus enquanto metáfora da plenitude de ser é partilhada por Fernando Pessoa. No *Tratado da Negação*, atribuído ao seu «outro» Rafael Baldaya o poeta diz: “Não se pode conceber Deus sem conceber um outro princípio, a ele oposto – seja esse princípio a Matéria (...); seja o Vácuo ou Não-Ser, directamente oposto a Deus, que é o puro Ser (...)”<sup>58</sup>. Na opinião de Baldaya, Deus é apenas uma manifestação ou uma Ilusão do Único. Daí representa o sentido, o ideal para aqueles que procuram a unidade:

Deus é o sentido para onde tendem todas as inteligências que governam este mundo contra a vontade satânica da sua matéria inerte. Como o ponto para onde tendem existe já, porque o tempo é uma ilusão, Deus é; como tendem para a absoluta perfeição, Deus é a Perfeição absoluta; como tendem para a Suprema Beleza, Deus é a Beleza Suprema. O Universo está já onde estará, e já isso, é Deus<sup>59</sup>.

É de notar que o surgimento das “saudades de ter sido Deus” precede no poema o momento do despertar amargo que ocorre nos dois versos finais quando o sujeito poético se apercebe de que o destino extraordinário tem o preço muito alto – “a tristeza de nunca sermos dois”. Visto que a partida em busca do ideal é irreconciliável com a vida “humana”, o seguimento de um destino (nesse caso do primeiro) significa inevitavelmente a desistência do outro. A consciência da necessidade de abdicar da vida em função do ideal “custa muito caro” gerando “a tristeza de nunca sermos dois”. Como comenta António Quadros na introdução a *Céu em Fogo*: “Na última quadra, porém, com a decisão de perseguir um destino de natureza divina, vem (...) a <tristeza> de não ser possível conciliá-lo com o terrestre (...)”<sup>60</sup>. A impossibilidade dessa conciliação é equivalente à impossibilidade de atingir a identidade absoluta.

---

<sup>58</sup> Yvette Centeno, “Deus”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Caminho, 2008, p. 215.

<sup>59</sup> *Idem*.

<sup>60</sup> Introdução a *Céu em Fogo*. (Mem Martins, Publicações Europa-América, 1985: 41-42).

A “tristeza de nunca sermos dois” provem portanto do desejo de identidade absoluta que anula as oposições, assimilando e integrando-as. “Ser dois” significa assim atingir tanto um como o outro polo da oposição, ou seja, afirmar-se tanto como eu real como eu ideal/ eu próprio ou o Outro para criar uma subjetividade íntegra e una.

É curioso notar que a noção sá-carneiriana de perfeição de ser aproxima-se muito da ideia de vivência absoluta própria do Sensacionismo - *ismo* que o poeta conciou com Fernando Pessoa. O desejo de ser Deus é, portanto, o desejo sensacionista de *sentir tudo de todas as maneiras e ser tudo e todos*, de experienciar as coisas como se se fosse elas. Essa “química de comunicação absoluta”, como lhe chama Fernando Cabral Martins, a nível de linguagem poética é manifestada através da transposição sinestésica das sensações. Atingir o estado em que *a cor já não é cor – é som e aroma!* – a síntese de tudo - é o mesmo que se tornar Deus. O sensacionismo surge, portanto, como caminho da identidade absoluta. É por meio de vivência total, da “sensação absoluta” que se alcança, como faz Fernando Pessoa através da figura “mítica” de Alberto Caeiro, a “essência subjetiva” e “o sentido interior do politeísmo”<sup>61</sup>. O “Guardador de Rebanhos” é, como o chama o poeta, *sensacionista puro e absoluto*, e, enquanto tal, corresponde ao símbolo de identidade absoluta e da plenitude ontológica. Representando aquilo que o sujeito de Sá-Carneiro mais deseja e procura e contrariando aquilo que ele é objetivamente, o heterónimo-mestre surge como uma “partida” pregada ao autor de *Partida*<sup>62</sup>. Segundo nota Maria Helena Nery Garcez:

Com efeito, Caeiro constitui uma antítese do poeta de *Partida*, bem como de Álvaro de Campos ou do ortónimo, um paradigma de *saúde em existir* que, ou a título de *partida* ou de antídoto, Pessoa apresentou ao amigo, mas que, pelo visto, não lhe foi de valia. O Mestre expôs a doutrina, mas cada um dos interlocutores/discípulos seguiu seu próprio caminho. O sobrenome Caeiro, tão próximo de Carneiro, e os 26 anos de vida que Pessoa resolveu conceder-lhe não teriam nada a ver com os 26 anos de idade que Sá-Carneiro tinha quando partiu?<sup>63</sup>

A parecença de apelidos e a morte aos 26 anos são, realmente, os elementos que nos podem levar a acreditar na coincidência da figura do heterónimo-Mestre com Sá-Carneiro. Enquanto “paradigma de *saúde em existir*”, Caeiro corresponderia ao eu ideal do poeta, a “Alguém”.

---

<sup>61</sup> Como repara Steffen Dix: “Pessoa atingiu com o Sensacionismo a “essência subjetiva” e “sentido interior do politeísmo” (“Nietzsche”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Caminho, 2008, p. 533).

<sup>62</sup> Na famosa carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 Jan 1935 sobre a origem dos seus heterónimos Pessoa explica a invenção de Alberto Caeiro com a vontade de “fazer uma partida ao Sá-Carneiro”.

<sup>63</sup> Maria Helena Nery Garcez, <https://modernismo.pt/index.php/a/501-alberto-caeiro>. [acesso em 01.10.2019]



Independentemente se Caeiro foi realmente inspirado no autor de *Céu em Fogo* ou não, o que é certo é que a figura do “poeta bucólico” representa o paradigma ou o mito da identidade absoluta. Para esse seu carácter mítico aponta Eduardo Lourenço. Em *Pessoa Revisitado* o filósofo declara que a única verdadeira ambição de Fernando Pessoa é um “eu” indiscriminado do mundo (do cosmos), integrado com ele numa unidade perfeita<sup>64</sup>. Alberto Caeiro representa, na opinião do ensaísta, a expressão mitificada dessa ambição. O carácter mítico que é atribuído ao mestre de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos e Ricardo Reis provem do facto de ele ser a “aspiração” e não a concretização dessa “aventura ontológico-mística” pessoana. Representando a “solução ideal e por ideal impossível” Caeiro é apenas o mito, e não a realização, da identidade absoluta. Contudo, enquanto “mito” representa “solução” – solução para o drama ontológico.

Uma outra razão (que no fundo é a mesma), pela qual Alberto Caeiro é considerado o mito de identidade absoluta e a solução do drama ontológico é explicitada nas páginas de *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa* de José Gil. Nesse livro o autor apresenta uma interpretação original do processo heteronímico pessoano, segundo a qual o fenómeno de heteronimização se revelou como uma passagem (“recaída”, “regresso”) da ontologia da diferença representada pelo mestre Alberto Caeiro para a negação característica dos discípulos caeirianos (Álvaro de Campos e Ricardo Reis).

A “ontologia da diferença”, da qual Caeiro é adepto e o máximo representante, resume-se na seguinte constatação: “Existir é ser diferente. Reciprocamente, apenas o que é diferente existe, pois o não-diferente não é algo singular, ou seja, simplesmente, não é”.<sup>65</sup> O ponto fulcral dessa ontologia é, portanto, a singularidade da existência individual. Essa singularidade traduz-se, contudo, e como explica o filósofo mais adiante<sup>66</sup>, na coincidência consigo mesmo (coerência interna) – em ser aquilo que se é. Assim podemos dizer que a visão caeiriana, a sua “ontologia de diferença” pressupõe solidez (fixidez) ontológica do sujeito – uma consciência “límpida, una, transparente e coincidente consigo mesma”. A falta dessa solidez, característica dos discípulos caeirianos, tornar-se-á razão pela qual os dois vivem sob o signo de negação – negação que José

---

<sup>64</sup> “O ser, precisamente, <não pode ser dito> sem no dizer dele se obscurecer e perder. É nos necessário reverter para esse <espaço anterior> ao surgimento de um <eu> diferente de um <mundo> e de um <mundo> diferente de um <eu>. Tal é a ambição única de Pessoa cuja expressão mitificada seria Caeiro – ou <é> para ele Caeiro – se este último não fosse como é <a aspiração> e não a concretização dessa aventura ontológico-mística” (*Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do Drama em gente*, Porto, Editorial Inova, 1973, p.182).

<sup>65</sup> José Gil, *op. cit.*, p. 24.

<sup>66</sup> “(...) cada coisa existe, ou é aquilo que ela é, e isso faz toda a sua singularidade. O ser diz-se num único <sentido> de todas as coisas, e esse <sentido> é no entanto outro de cada vez, torna-se outro encarnando-se numa coisa singular, embora permaneça o mesmo: o de ser ou da existência” (José Gil, *idem*, pp. 26-27).

Gil descreve como “regime trágico de oposições categoriais (antinomias trágicas)”. Tal como os heterónimos discípulos (e o ortónimo) aspiram à unidade e integridade do seu “referente máximo”, visto que ele é “(...) possuidor do que precisamente falta a Campos e a Reis: a serenidade, a <unidade> (que se reduz, como vimos, à não-tragicidade na diferença) do viver e do pensar”<sup>67</sup>, Sá-Carneiro deseja ser (como) Deus. Todavia, tanto os primeiros como o outro falham na realização de identidade absoluta visto que, como afirma Eduardo Lourenço, enquanto mito ela é irrealizável.

A consciencialização da impossibilidade de realizar a identidade absoluta, expressa nos últimos versos de *Partida* como a “tristeza de nunca sermos dois” e as “saudades de ter sido Deus”, leva o poeta a abandonar a convicção sobre a excecionalidade do seu destino e, em consequência, a “desconstruir” a própria subjetividade, fundada nessa convicção. O “relato” desse processo de “desconstrução” de Eu encontra-se em *Escavação*, segundo poema do ciclo, muito mais negativo na sua tonalidade. Através da epónima “escavação”, realizada no seu interior, o sujeito poético deseja averiguar se ainda possui algo que garanta a sua existência:

Numa ânsia de ter alguma cousa,  
Divago por mim mesmo a procurar,  
Desço-me todo, em vão, sem nada achar,  
E a minh'alma perdida não repousa.<sup>68</sup>

A ideia de não ter (não possuir) equivale aqui, tal como no poema *Como eu não posso* que analisaremos mais adiante, a não existir. A escavação a que o eu poético sujeita o seu ser tem como ponto de partida a “ânsia de ter alguma cousa”, sinónima do desejo de possuir. O poeta vagueia por si mesmo, descendo até ao fundo do seu ser, numa tentativa de encontrar os vestígios comprovativos de que ele possui ao menos a si próprio, a sua existência. Toda a operação se revela, no entanto, como vã, perante o nada que é achado. A única coisa que o eu lírico descobre é que nem a si próprio, ou seja, nem a sua subjetividade possui, pois não existe dentro de si. Ausente de si mesmo, vê-se obrigado a encarar o seu ser como o Nada. E é, certamente, esse o seu verdadeiro drama, o seu “apocalipse ontológico”, que na terceira estrofe é formulado em forma da pergunta: “Onde existo que não existo em mim?”.

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>68</sup> *Poemas*, p. 14.

Perante a infrutuosidade da escavação concluída e a constatação da sua ausência de si mesmo, a salvação reside na criação:

Nada tendo, decido-me a criar:

Brando a espada: sou luz harmoniosa

E chama genial que tudo ousa

Unicamente à força de sonhar...<sup>69</sup>

Tal como na já citada passagem do conto *Mistério*, em *Escavação* a constatação da própria inexistência no plano real leva o sujeito a tentar construir a sua existência no plano ideal, de se encontrar no mundo ideal do sonho, de existir enquanto o Outro. Não sendo nada, o poeta passa a ser tudo. Por poucos momentos, contudo, visto que a “vitória fulva esvai-se logo” e em vez do fogo ficam apenas cinzas – o que era frenesi ideal é agora letargia, o nada.

Como comprova o poema seguinte, a consciência do caráter ilusório do ideal e da impossibilidade de voltar a ser “Deus”, não implica a desistência desse mesmo ideal. Não obstante da falsidade do seu sonho, a nostalgia de “reminiscências de Aonde” continua a perturbar o poeta e a mantê-lo no estado de “inter-sonho”, como sugere o título. Esse estado de indefinição, de suspensão entre a realidade e o ideal, ou mais precisamente, de oscilação entre o eu objetivo (com a sua existência sob o signo do Nada) e o eu ideal (O Outro capaz de ser Tudo), revelar-se-á, na verdade, como a sua condição permanente.

Mais um exemplo de frenética busca de si próprio, que se segue ao estado de vigília calma de *Inter-Sonho*, encontramos no poema seguinte, *Álcool*. O poeta vê-se aqui suspenso no estado de indefinição resultante da sua impossibilidade de “reunir” o seu ser inconstante e fugidio:

Quero reunir-me, e todo me dissipo, -

Luto, estrebucho... Em vão! Silvo pra além...

...

Corro em volta de mim sem me encontrar...

Tudo oscila e se abate como espuma...<sup>70</sup>

Por mais veemente que seja a busca do Eu (ou de Alguém, como diria Eduardo Lourenço), acaba por se revelar como infrutífera, visto que: “O ser do sujeito tende a desaparecer, a dividir-se, a dissipar-se, produzindo enunciados do tipo: <<Quero reunir-me, e todo me dissipo>>.”<sup>71</sup> Esse

---

<sup>69</sup> *Poemas*, p. 14.

<sup>70</sup> *Poemas*, p. 16.

<sup>71</sup> Carlos Ceia, *op. cit.*, p.239.

desaparecimento, ou essa “dispersão” resultam tal como aponta Carlos Ceia, de dois fenómenos opostos – redundância de si e obstrução em-si. Por mais perto que esteja da “ascensão” ao ideal e da concretização das potencialidades redundantes do seu ser (experiência do ser absoluto) – logo, da descoberta da sua identidade absoluta – o poeta, obstruído no seu eu real, não as consegue atingir, pois “todo se dissipa”. Aquilo (as “coisas geniais”) que acredita compor o seu ser, germina dentro dele, mas esvai-se (abate como espuma) com qualquer tentativa de definição (fixação). Daí o seu constante e inconclusivo “correr em volta de si”<sup>72</sup>. O sonho de se encontrar, de devir Alguém é, contudo, o ópio, o álcool do eu lírico. Ao dizer: “É de mim que eu ando delirante”, o sujeito poético admite que o objetivo da sua desesperada busca é o encontro da própria subjectividade. É ela o álcool e analgésico para o Nada que a sua existência objetiva representa.

Ao episódio de delírio ideal expresso em *Álcool* segue-se o estado disfórico de sonolência, insinuado pelo título do poema (*Vontade de dormir*). O sujeito poético mostra-se agora cansado e saturado do seu sonho ideal, simbolizado pelos fios de ouro. Embora esse sonho seja a única coisa que o ergue do nada da sua existência real (expressa aqui como poeira), o poeta deseja pôr-lhe termo e “dormir”, “ancorar” ou “morrer”. Ser constantemente atraído e desafiado pelo mundo ideal (puxado pelos fios de ouro) enquanto se sabe que não é possível atingi-lo (“Para que me sonha a beleza/ Se a não posso transmigrar?...”), cansa, gasta. A consciência de que aquilo que constitui a essência do ser individual é à partida falso, inexistente, torna-se insuportável porque revela a futilidade de qualquer luta por “ser” e reduz tudo a Nada. A vontade de dormir é, portanto, a vontade de terminar essa inútil e esgotante luta pelo ser.

Como comenta Carlos Ceia no já evocado artigo, o lugar do eu em Sá-Carneiro é “(...) sempre labiríntico e o Poeta encontra-se sempre num estado de desorientação”<sup>73</sup>. Em *Dispersão*, poema que ocupa o significativo sexto lugar (o meio), essa desorientação é transmitida de forma muito sugestiva através da metáfora de labirinto:

Perdi-me dentro de mim  
Porque eu era labirinto,  
E hoje, quando me sinto,

---

<sup>72</sup> Desse “correr em volta de mim sem me encontrar” fala também Fernando Pessoa: “Vivemos quase sempre fora de nós, e a mesma vida é uma perpétua dispersão. Porém, é para nós que tendemos, como para um centro em torno do qual fazemos, como os planetas, elipses (Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, 2ª edição, 2014, Lisboa: Tinta da China, p. 364).

<sup>73</sup> Carlos Ceia, *op. cit.*, p. 236.

É com saudades de mim.<sup>74</sup>

A metáfora do labirinto utilizada aqui representa o ser do poeta como enredamento de múltiplas possibilidades de ser. Segundo repara Fernando Cabral Martins, “a simplicidade mesma da sintaxe, redobrada pela rima idêntica” expõe que não é o “eu” que está perdido num labirinto, mas que precisamente ele “é” um labirinto sem Eu<sup>75</sup>. Perdido nesse enredamento, o sujeito poético deseja encontrar unicidade do eu, o que expressa como saudades de si próprio. As saudades de si próprio são no fundo saudades de ser “Alguém”, como o era “o pobre moço das ânsias”. Ser Alguém – um eu uno, possuidor de identidade – constitui, portanto, a verdadeira aspiração do sujeito poético – sujeito que, numa das estrofes seguintes se revela como inexistente:

Não sinto o espaço que encerro  
Nem as linhas que projecto:  
Se me olho a um espelho, erro –  
Não me acho no que projecto.<sup>76</sup>

O facto de o sujeito poético não sentir o espaço que encerra nem as linhas que projecta, desmascara-o como um ser desprovido de substância ou de “densidade ôntica”, como diria Eduardo Lourenço. Ele não tem sensação de si próprio nem projeta a sua sombra porque, na verdade, não existe. A imprecisão ou a ausência de reflexo no espelho também apontam para essa inexistência. Como afirma Fernando Cabral Martins: “(...) a imagem do <<eu>> no espelho perde-se em *Dispersão*, poema: <<Se me olho a um espelho, erro - / Não me acho no que projecto>>. Portanto, mais que a nebulosidade ou indecisão do <<eu>>, há manifestação da sua inexistência”<sup>77</sup>. A situação do sujeito poético assemelha-se aqui à da personagem de Ricardo Loureiro que não vê a sua imagem projetada no espelho: “Por acaso olhei para o espelho do guarda-vestidos e *não me vi reflectido nele!* Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo que me cercava projectado n espelho. *Só não via a minha imagem...*”<sup>78</sup>.

Vale a pena prestar aqui a atenção ao facto de que o que entendemos pela “inexistência” do sujeito não é, claramente, a inexistência física do sujeito-poeta-indivíduo (inexistência objetiva), mas o espaço vazio que ocupa o lugar da subjetividade do mesmo (inexistência

---

<sup>74</sup> *Poemas*, p. 19.

<sup>75</sup> O autor compara a ideia de labirinto exposta no poema *Dispersão* com a expressa no poema *Incerto* de Mário Beirão. (Fernando Cabral Martins, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, *op. cit.*, p. 210).

<sup>76</sup> *Poemas*, p. 20.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>78</sup> Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, Alfragide, 2009, Leya, p. 73.

subjetiva). É esse vazio que faz desaparecer o reflexo e a sombra, que parecem ser o privilégio de seres ontologicamente “definidos”.

A inexistência do eu poético dentro de si é enfatizada também numa das estrofes finais do poema:

Desceu-me n'alma o crepúsculo;

Eu fui alguém que passou.

Serei, mas já não me sou;

Não vivo, durmo o crepúsculo.<sup>79</sup>

A falta de identificação consigo mesmo, ou seja, com a objetividade do Eu (*já não me sou*) equivale aqui a não viver porque, como afirma a teoria caeiriana de ontologia de diferença (correspondente à teoria heideggeriana), só se pode *ser* coincidindo consigo próprio.

Em *Estátua Falsa* vemos o sujeito poético “prestes a ruir”, a dissipar-se por completo. A razão da sua aproximação da beira da dispersão total reside, tal como no caso de outros poemas, na perda daquilo que o poeta acreditava definir a sua identidade mas que acabou por se revelar como falso. Essa perda é expressa através da enumeração oximórica de estados opostos: “Sou esfinge sem mistério no poente”, “Sou estrela ébria que perdeu os céus”, “Sereia louca que deixou o mar”, “(...) templo prestes a ruir sem deus”, “estátua falsa ainda erguida ao ar”. Ao comparar-se aos seres e objectos desprovidos daquilo que constitui a sua essência e os define, o eu poético declara definitivamente a perda de identidade e enfatiza a nulidade do seu ser atual. O que é importante é o facto de que a identidade perdida nunca lhe pertenceu verdadeiramente pois, sendo apenas sonhada, nunca existiu. O mundo ideal cujo emigrado<sup>80</sup> o poeta acreditava ser, era a única coisa que o fazia viver. Contudo esse mesmo mundo revelou-se falso: “Só de ouro falso os meus olhos douram”. Perdida a ilusão de ser Alguém (logo...de ser), ficou apenas a consciência do Nada e à indiferença face a essa consciência:

Já não estremeço em face do segredo;

Nada me aloira já, nada me aterra:

A vida corre sobre mim em guerra,

E nem sequer um arrepio de medo!<sup>81</sup>

A indiferença e passividade aqui expressas são sintomas da desligação do sujeito poético do seu próprio eu, que agora lhe provoca apenas uma grande estranheza. Distanciado de si próprio o

---

<sup>79</sup> *Poemas*, p. 22.

<sup>80</sup> Expressão “Emigrado Astral”

<sup>81</sup> *Poemas*, p.23.

poeta vê-se livre tanto de impulso aéreos (“nada me aloira”) como terrenos (“nada me aterra”), parecendo-se com a “estátua falsa” com a qual se compara no último verso e que dá o título ao poema. A metáfora de estátua tem aqui dois sentidos. Representa por um lado a “apatia existencial” do sujeito poético e, por outro, a inexistência desse mesmo sujeito. Tendo perdido a essência do seu ser – a fé no seu mundo ideal – o poeta, outrora orgulhoso e triunfante (como em *Partida*) já não é nada. A estátua, homenagem a esse eu orgulhoso, é falsa porque representa alguém que não existe, a ficção que o poeta de si criou para “disfarçar” o Nada. O facto de ela “ainda” estar erguida ao ar significa, contudo, que de certo modo essa ficção ainda mantém o eu, que tende a dissipar-se, unido, prevenindo o desaparecimento do mesmo. Embora próximo, o desaparecimento ainda não é completo. O sujeito poético ainda “dimana sombras”, contudo, essas sombras não perduram. São fugidias como o seu próprio ser.

É de notar que a mesma imagem do eu enquanto estátua falsa repete-se no poema *Desquite*, pertencente a *Indícios de Oiro*:

Que faço só na grande Praça  
Que o meu orgulho rodeou –  
Estátua, ascensão do que não sou,  
Perfil prolixo de que ameaça?...<sup>82</sup>

A estátua representa aqui, mais uma vez, o carácter falso, ficcional do eu construído com base no sonho de si próprio. A primeira estrofe revela uma coisa importante relativamente a esse eu: a sua construção resulta da recusa do poeta de si igualar a si próprio (“Quebrem os ónix e alabastros/Do meu não me querer igualar”), de ser apenas aquilo que é sem o sonho, ou seja...nada. O eu ideal, embora represente apenas a ficção que o sujeito poético cria de se próprio, é o que lhe dá a ilusão de ser, existir. Sem ele, vê-se obrigado a enfrentar o Nada que a sua existência “real” representa. O poema *Desquite* mostra uma tentativa de se separar, “desquitar” desse eu ideal, deixar a ilusão e encarar o Nada.

O poema *Quasi* constitui umas ilustrações mais sugestivas da descontinuidade ôntica do sujeito lírico sá-carneiriano. O principal assunto aqui levantado é o estatuto ontológico denominado como “ser quasi”. Esse estatuto, intermédio paradoxal e impossível entre ser e não ser, corresponde ao equivalente-resumo daquilo que designamos como existência intervalar. Como se verifica ao longo do poema, o sujeito lírico depara-se com uma impossibilidade interna de tanto partir para o mundo ideal de “além” como de permanecer na vida real (“aquém”). A

---

<sup>82</sup> *Poemas*, p. 106.

sua existência transforma-se, por consequência, em infinita oscilação entre os dois polos opostos, numa suspensão no intervalo entre eles. Nesse estado intervalar as coisas são beijadas mas não vividas (“Hoje, de mim, só resta o desencanto/das coisas que beijei mas não vivi”), encetadas mas não possuídas (“Tudo encetei e nada possuí”), representando mais potencialidades do que concretizações. Tudo é vivido “quasi”: “ó dor! – quasi vivido”; “quasi o amor, quasi o triunfo e a chama,/ Quasi o princípio e o fim - quasi a expansão”. A condição de ser-quasi constitui, sem dúvida o grande drama ontológico do poeta, que acaba por se ver como um ser falhado, um grande projeto irrealizável:

De tudo houve um começo... e tudo errou...

- Ai a dor de ser-quasi, dor sem fim... –

Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,

Asa que se lançou mas não voou...<sup>83</sup>

Ser-quasi significa, portanto, falhar em si, estar presente em si apenas em potência (no sonho) – potência que não se pode atualizar.

Como assinalamos anteriormente, “ser-quasi” é, enquanto condição ontológica, impossível e paradoxal, dado que pressupõe a possibilidade do intermédio entre os únicos estatutos ontológicos viáveis – “ser” e “não-ser”. Visto que “o ser é uma condição indivisível”<sup>84</sup> e não graduável, não permite nenhuns meios-termos – apenas ser ou não-ser. Segundo explica Carlos Ceia, acreditar na possibilidade de existir “entre”, é o maior erro de Sá-Carneiro:

A maior das falácias da ontologia da angústia de Sá-Carneiro reside não só na crença de que é possível ele existir nesse algo entre ser eu e ser outro como na crença de que é possível de alguma forma alcançar, em resultado da descoberta desse lugar indizível chamado entre, a unidade do eu e do outro e lograr a mais sublime das definições que é a identidade absoluta.<sup>85</sup>

No poema *Como eu não possuo* a inexistência do sujeito manifesta-se através da sua impossibilidade de possuir. Ao contrário de todos os outros que possuem “um afecto, um sorriso ou um abraço”, o eu lírico vê-se incapaz de possuir nada pois tudo que enlaça logo se lhe dissipa. Essa infortunada condição resulta da sua incapacidade de se afeiçoar e de ser ele próprio:

Quero sentir. Não sei... perco-me todo...

Não posso afeiçoar-me nem ser eu:

Falta-me egoísmo pra ascender ao céu,

---

<sup>83</sup> *Poemas*, p. 24.

<sup>84</sup> Carlos Ceia, *op. cit.*, p. 245.

<sup>85</sup> *Idem*.



Falta-me unção pra me afundar no lodo.<sup>86</sup>

A obstrução em-si, que o sujeito poético experiencia e que é expressa nos dois primeiros versos, provém do facto de ele estar suspenso algures entre o seu mundo ideal (representado aqui como céu) e a realidade (representada como lodo). A primeira extremidade não pode ser alcançada devido à falta do egoísmo que, enquanto capacidade de superar a condição humana, permitiria ao poeta separar-se definitivamente da vida real, matando em si qualquer impulso, qualquer sentimento que o ligue à realidade. O alcançamento da segunda é, por sua vez, impossibilitado pela insuficiência de unção, do sentimento “humano” indispensável para criar ligação com o mundo real, quotidiano, representado pejorativamente como “lodo”. A falta do afeto, do sentimento e da ligação humana é tanto mais dolorosa porque não a compensa nem o mundo ideal do poeta – mundo que, por mais que se lhe aproxime, mais se dilui. O carácter ilusório, efémero, enganoso do sonho de Além faz com que o poeta perca fé na sua capacidade de conseguir cumprir o destino “raro” do artista, que tinha definido no poema *Partida*. Não sendo capaz de se “afeiçoar” à realidade humana e não podendo transmigrar para o seu mundo ideal, o poeta fica destinado a drama de intervalo - suspenso no espaço intermédio entre essas duas realidades opostas, no estado de perpétua oscilação. Apesar de desejar fixar-se, não consegue pôr termo a essa oscilação, pois sente-se de tal forma impotente que nem se reconhece a si próprio:

Castrado d'alma e sem saber fixar-me,  
Tarde a tarde na minha dor me afundo...  
- Serei um emigrado doutro mundo  
Que nem na minha dor posso encontrar-me?<sup>87</sup>

A estranheza e o distanciamento em relação ao próprio ser são tamanhos que o poeta nem na própria dor se reconhece, o que o leva a suspeitar ser “um emigrado doutro mundo” – um outro. Para Fernando Cabral Martins o verso “Castrado d'alma e sem saber fixar-me” revela o desdobramento do eu e a anulação do sujeito:

(...) um <<eu>> desdobrado fala de um <<eu>> objecto com uma violência que prenuncia a dos últimos poemas – e em que um <<eu>>, como no poema “Dispersão”, não sê vê em imagem no espelho. É que ser “castrado d'alma” vai mais longe do que a metáfora de impotência

---

<sup>86</sup> *Poemas*, p. 26.

<sup>87</sup> *Poemas*, p. 26.

que parece ser: é “perder-se todo”. Não possuir é não poder “afeiçoar-se” ao outro, é “nem ser eu”. Em suma: como eu não possuo, não existo.<sup>88</sup>

O que é aqui realçado é o facto de que a ideia de não possuir não se refere somente à relação do eu com o exterior mas também à relação com o seu interior, consigo mesmo. O poeta não só não possui o afeto de outrem mas tão-pouco possui a sua subjetividade. Segundo repara José Augusto Cardoso Bernardes:

O poeta autodefine-se persistentemente como incapaz de possuir, de dominar. E essa impossibilidade de posse não diz apenas respeito aos outros. Antes de tudo, diz respeito a si próprio. O Eu sente-se irremediavelmente desidentificado e, por via disso, impossibilitado de se relacionar com o Mundo e com o Tempo<sup>89</sup>.

O carácter devastador da impossibilidade de possuir reside, portanto, no facto de que, para além de impedir ao sujeito qualquer forma de relação com o mundo ou com os outros, converte-se numa impossibilidade de ser.<sup>90</sup> Em outros termos, o “psicológico” drama de carência de afeto ou de relação leva ao “estado geral de diluição, dissipação, resvalamento, dispersão”<sup>91</sup>.

A correlação entre a ideia de não possuir e não existir, problematizada no poema, foi apresentada por Sá-Carneiro numa das cartas dirigidas a Fernando Pessoa. Como dizia o poeta: “Assim como me não posso reunir, também não posso reunir, possuir as coisas”<sup>92</sup>. A impossibilidade de reunir o eu dissipado (“Quero reunir-me e todo me dissipo”, *Álcool*) está aqui interligada com a impossibilidade de possuir as coisas. O sujeito poético não consegue *ser* porque não lhe é possível possuir as coisas, o que de acordo com a ideia explicitada em *A Confissão de Lúcio*, é o mesmo que não poder ser essas coisas. Tudo isso nos remete para o desejo sensacionista de comunicação absoluta - desejo de, à maneira de Álvaro de Campos, “ser Tudo de todas as maneiras”. Pelo que parece só essa vivência total, absoluta, baseada na identificação com ou antes, na posse, das coisas, corresponderia ao estado de perfeição do ser (completude ontológica).

---

<sup>88</sup> Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, pp. 201-202.

<sup>89</sup> Augusto Cardoso Bernardes, “Mário de Sá-Carneiro: aqueloutro”, in *Revista Colóquio - Letras*, Setembro 1990, no. 117-118, p. 166-167.

<sup>90</sup> Comentando o poema *Como eu não possuo*, Fernando Guimarães diz: “É a impossibilidade de possuir, a qual se torna ainda mais intensa e devastadora, porque se converte numa impossibilidade de ser”. (*op. cit.*, p.93)

<sup>91</sup> Como esclarece Fernando Cabral Martins: “O estado geral de diluição, dissipação, resvalamento, dispersão é neste poema precisado, e torna-se muito nítido, a partir da ideia de não possuir” (*op. cit.*, p. 201).

Em *Além-Tédio* encontramos o poeta conformado com a falha inerente do seu projeto de “partida”, formulado no poema epónimo. A partida eufórica em busca do ideal não teve êxito. O mundo sonhado revelou-se “real”, ou seja, insuficientemente ideal para corresponder às expectativas excessivas e a ânsia desmedida do sujeito lírico. O poeta que outrora se imaginou escalar os céus, que por uns momentos “foi Deus” (“E doente-de-Novo, fui-me Deus”), perante a ruína do seu projecto, viu-se obrigado a desistir, “regressar à dor” da nulidade da sua existência objetiva. O preço desse regresso foi, contudo, muito alto. O frenesi ideal que incitava nele o entusiasmo e que lhe dava ilusão de estar a viver, cedeu lugar a um profundo, visceral cansaço: “Cansei dentro de mim, cansei a vida/ De tanto a divagar em luz irreal”. Ao confessar: “Nada me expira já, nada me vive – Nem a tristeza nem as horas belas” o eu poético declara tanto o seu afundamento no Nada como também a sua morte definitiva enquanto sujeito. A última torna-se evidente pela forma como o poeta fala de si próprio – não como de sujeito, mas de objeto. Segundo repara Fernando Guimarães, com este verso o poeta:

(..) não só desvela a paixão dessa negatividade, que pouco a pouco se torna obsessiva, como através de um desvio gramatical, acaba por figurar sintacticamente a passividade que decorre de o presumível sujeito da acção se tornar em objecto, que afinal o é, neste caso, de verbos intransitivos. Esta gramática de negatividade ou, melhor, da passividade sobrepõe-se a algo que, analogamente, ocorre a um nível temático, pois os temas da dispersão e do desmoranamento – contrastando com o da ascensão da <<alma ampliada>> - percorrem com persistência a sua poesia e as suas narrativas.<sup>93</sup>

A coisificação do próprio eu reforça a distância que o poeta mantém relativamente ao seu ser e que provoca o desapego dos seus sentimentos. Os únicos sentimentos (ou antes sensações) que restam, são o cansaço e o tédio (que, na verdade, podem ser tratados sinonimicamente): “Me sequei todo, endureci de tédio”. Recorrendo à definição pessoana, de acordo com a qual o tédio é: “Sofrer sem sofrimento, querer sem vontade, pensar sem raciocínio...É como a possessão por um demónio negativo, um embruxamento por coisa nenhuma”<sup>94</sup>, podemos dizer que esse sentimento são é próprio de quem vive sob o regime do Nada, devendo, portanto ser considerado não só em termos fisiológicos e psicológicos, mas também ontológicos. A palavra “Além-” que precede “Tédio” no título do poema comprova, aliás, que se trata de algo que

---

<sup>93</sup> Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 91.

<sup>94</sup> Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, *op. cit.*, p. 415.

ultrapassa o sentimento psicológico de tédio. Como explica Carlos Ceia no ensaio dedicado a *Livro de Versos* de Álvaro de Campos:

O cansaço de Campos é quase sempre de natureza ontológica. A sua raiz é o existir nas suas modalidades óticas: é esse <<cansaço de pensar, indo até ao fundo de existir>>. E no <<fundo de existir>> Campos encontra sempre o Outro. (...) Como todos os termos discutidos neste ensaio sobre a índole decadentista de Campos, o cansaço é mais ontológico (e psicológico) do que fisiológico.<sup>95</sup>

O cansaço de Sá-Carneiro representa, portanto, tal como o de heterónimo pessoano, um fenómeno de natureza ontológica, havendo para o seu aparecimento duas razões. A primeira delas é a extravasação do indivíduo de si mesmo. Como explica Carlos Ceia:

O pleonismo do cansaço ou suspensão de toda a actividade deriva exactamente, por um processo antinómico, deste “transbordar” e “extravasar” de si mesmo. Quando este limiar é atingido em resultado de uma ânsia inveterada, o Poeta compreende então os termos em que tem de enunciar o nojo da vida: virá-la contra a sua própria significação. (...) A lógica dialéctica de Campos consiste numa apreensão singular da realidade, em que existência, ser-no-mundo, “Dasein” e estar-cansado-assim-mesmo são sinónimos, porque “tudo é cansaço neste mundo subjectivado”.<sup>96</sup>

A segunda possível origem do cansaço de ser é a falta de qualquer “suporte” (como o chama Alberto de Lacerda) em forma de relacionamento com os outros, do sentido de responsabilidade histórica e, sobretudo, de fé ou, como quer Fernando Pessoa, de “mitologia”:

O tédio... É talvez, no fundo, a insatisfação da alma íntima por não lhe termos dado uma crença, a desolação da criança triste que intimamente somos, por não lhe termos comprado o brinquedo divino. É talvez a insegurança de quem precisa mão que o guie, e não sente, no caminho negro da sensação profunda, mais que a noite sem ruído de não poder pensar, a estrada sem nada de não saber sentir... / O tédio... Quem tem Deuses nunca tem tédio. O tédio é a falta de uma mitologia (...).<sup>97</sup>

Ao estado disfórico de cansaço e completa paralisação, figurado em *Além-Tédio*, segue-se mais um “episódio” de intenso delírio ideal. A resignação com o vazio da (in)existência real cede

---

<sup>95</sup> Carlos Ceia, “Inércia, tédio, nolição e nihilismo no *Livro de Versos* de Álvaro de Campos, poeta decadentista *in extenso*”, in *De punho cerrado: ensaios de hermenêutica dialéctica da literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Cosmos, 1997, p. 74.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>97</sup> Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego op. cit.*, p. 416.

lugar à visão do próprio ser como Tudo – Tudo representado pelo “rodopio” de “milagres” e “maravilhas” oscilantes dentro do poeta. O sujeito poético desenvolve à nossa frente uma paisagem bizarra e confusa do seu interior, constituída pelo amontoamento de imagens dissonantes e não relacionadas. Segundo Fernando Paixão, o poeta recorre à representação desse “turbilhonamento imagético e rítmico” para ilustrar o “eu” cindido<sup>98</sup>. Como explica o autor, os recursos como o jogo de antagonismos entre luz/escuridão, alto/baixo, imobilidade/movimento; “a métrica rigorosa de heptassílabos, no interior dos quais o contraste de vogais reforça a discrepância de elementos; o “volteio e revolteio” de imagens, refletem e intensificam o conflito vivenciado pelo eu lírico<sup>99</sup>. O mesmo papel desempenha a distinção gráfica da oitava estrofe por parênteses. A imagem contida nessa estrofe (incenso de esposais, velhas cartas rasgadas, pequenas coisas guardadas como lenço, fita, dedais, mãos brancas e sagradas), representativa da tranquila vida “humana”, destoa visivelmente do vibrante e desordenado mundo ideal representado por torres de marfim, estátuas de heróis, faróis, armadas de cor, cristais, sóis, missas, bacanais, luas de oiro, rainhas a desfolharem lírios, corpos emaranhados dos amantes etc. Constitui, portanto, uma marca da presença no poeta da saudade daquela vida que “se escoia humanamente” e que claramente se contrapõe ao seu frenesi ideal – marca do seu “psicológico” drama “com” os outros.

Um detalhe interessante é que o poeta identifica entre todas as maravilhas os “vislumbres de não-ser”, sinais de que essas maravilhas não existem senão enquanto o seu sonho. O carácter ilusório desse milagroso mundo é também revelado pelo facto de que o seu reflexo não aparece no espelho. Como repara Fernando Cabral Martins:

O espelho que <<reproduz / Em treva, todo o esplendor...>> é o espelho de um Narciso que perdeu a imagem. Noto, a este respeito, a solidariedade temática entre o desaparecimento da imagem do Eu e a sua duplicação – como se a imagem desaparecida fosse viver a sua vida própria. O Eu fica, assim, <<só metade>> (*Ângulo*) e <<qualquer coisa de intermédio>> (7). Mais, e pior: fica sem caução da sua existência.<sup>100</sup>

Dado que o reflexo no espelho constitui a garantia da existência do sujeito que o projeta, a sua ausência significa, inevitavelmente, de que o sujeito não existe, *não é*. A treva que no poema surge

---

<sup>98</sup> Fernando Paixão, “Sá-Carneiro: o rodopio das imagens poéticas”, introdução à *Poesia* de Mário de Sá-Carneiro, 2ª edição, São Paulo, Editora Iluminuras, 1995, p. 28.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>100</sup> Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 209.

como a imagem refletida do esplendor comprova, portanto, a inexistência objetiva desse esplendor, reduzindo ao Nada o rodopio ideal que a subjetividade do poeta representa.

É de notar que a imagem do rodopio, correspondente à subjetividade em oscilação do poeta, constitui uma prova perfeita de que, tal como declarava Eduardo Lourenço, os poemas de *Orpheu* em vez de descreverem ou comentarem o mundo antes são-no. Os mencionados recursos linguísticos como o jogo de contrastes entre luz/escuridão, alto/baixo, imobilidade/movimento; a métrica reforçadora desses dos antagonismos, o “volteio e revolteio” das imagens, colocam-nos não perante o sujeito que fala da sua subjetividade rodopiante mas perante essa mesma subjetividade.

É de notar que a ideia de intenso movimento oscilatório ou vibrante, figurada pelo “rodopio”, é, como demonstraremos a seguir, recorrente na poesia (e também na prosa) de Mário de Sá-Carneiro. Representando as múltiplas potencialidades do ser do poeta em oscilação (germinação), o turbilhão (ou rodopio) de Tudo constitui o contrapeso ao Nada da sua existência objetiva. O movimento e a intensidade característicos desse turbilhão e dos momentos da frenética busca do Eu ideal contrastam com a passividade e apatia dos episódios de desistência da luta pelo ser, surgindo como reação ao esse estado de inércia. O movimento é afinal, como constata o narrador do conto *Mistério*: “o grande renovador que tudo multiplica, e vibra, e delira...”<sup>101</sup>. Elançar-se “sôfrego sobre o mundo, sobre a vida em suma, transpondo, correndo, estrebuchando...” é, no fundo, reagir à “existência parada de alma e de corpo”<sup>102</sup> – ao tédio de (não)existir. Como nota Eduardo Lourenço, comentando os momentos “frenéticos” de Fernando Pessoa, o frenesi não passa de “face histérica de um tédio visceral e inafundável”<sup>103</sup>.

Reter o turbilhão de redundantes potencialidades de ser é, para o poeta, o mesmo que determinar o seu ser individual (aquilo que se é), ou seja, definir a própria subjetividade. É concretizar o ideal e libertar-se do visceral tédio de não existir. Daí a preocupação e insistência na fixação do rodopio:

E eu que sou o rei de toda esta incoerência,

---

<sup>101</sup> *Mistério*, in *CeF*, p. 90.

<sup>102</sup> Ver: citação, p. 21.

<sup>103</sup> “Num ou noutro grande poema, Pessoa, geralmente interposto autor (e isto significa), parece entregar-se de alma e coração à vertigem externa, ao êxtase grandioso e puro dessa “moderna” existência. Mas o frenesi mesmo marca a teatralidade essencial desse êxtase, face histérica de um tédio visceral e inafundável”. (Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 165).

Eu próprio turbilhão, anseio por fixá-la  
E giro até partir... Mas tudo me resvala  
Em bruma e sonolência. – *A Queda*

Esta inconstância de mim próprio em vibração  
É que me há-de transpor às zonas intermédias,  
E seguirei entre cristais de inquietação, A retinir, a indular...”(16)

O seu corpo e a sua alma pareciam ter a estranha propriedade de afastar as horas, assim como, inversamente, o íman atrai o ferro. Tudo girava em seu redor e fugia; só ele era sempre o centro da enorme circunferência. Deslocando-se em alma ou corpo, a querer aproximar-se do que lhe esvoava – às horas o mesmo acontecia, de maneira que a sua posição era sempre a mesma relativamente ao que, cingindo-o, se lhe esgueirava em rodopio longínquo.<sup>104</sup>

Nos exemplos evocados o sujeito é retratado respetivamente como turbilhão de coisas incoerentes, “inconstância de si em vibração” e rodopio. Todas essas denominações baseiam-se na mesma ideia de incoerência e inconstância em movimento oscilatório. O sujeito enquanto eu objetivo (o indivíduo que fala) constitui o centro dessa incoerência e inconstância que representam, na verdade, a sua subjetividade dispersa (“inconstância de mim próprio”). O seu desesperado desejo de a fixar traduz-se como vontade de pôr termo à existência em “zonas intermédias”, a ser-*quasi*, e de se tornar sujeito, Alguém. A “fixação” do seu ser incoerente revela-se, todavia, impossível, dado que o mesmo se esvai à medida que o sujeito-objeto se lhe vai aproximando. A sua posição relativamente ao que quer captar permanece a mesma. O que gira à sua volta é Tudo, é como no poema *Rodopio*, um amálgama de sonho e de realidade, de todas as potencialidades de ser. A subjetividade a que Sá-Carneiro aspira é esse Tudo, contudo o eu objetivo, o centro desse Tudo potencial, é Nada.

Uma perfeita metáfora do Eu enquanto turbilhão encontramos no *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. Queremos evocá-la aqui, pois parece-nos representar de forma exemplar o drama do sujeito sá-carneiriano. Vejamos:

Minha alma é um maelstrom negro, vasta vertigem à roda de vácuo, movimento de um oceano infinito em torno de um buraco em nada, e nas águas que são mais giro que águas boiam todas as imagens do que vi e ouvi no mundo – vão casas, caras, livros, caixotes, rastros de música e sílabas de vozes, num rodopio sinistro e sem fundo./ E eu, verdadeiramente eu, sou o centro

---

<sup>104</sup> *Mistério*, in *CeF*, p. 90.

que não há nisto senão por uma geometria do abismo; sou o nada em torno do qual este movimento gira, só para que gire, sem que esse centro exista senão porque todo o círculo o tem. Eu, verdadeiramente eu, sou o poço sem muros, mas com viscosidade dos muros, o centro de tudo com o nada à roda”.<sup>105</sup>

Aqui, tal como nos poemas evocados de Sá-Carneiro, o “eu, verdadeiramente eu”, ou seja, o eu objetivo, constitui o centro do turbilhão (maelstrom negro), representativo da sua subjectividade (aqui “alma”) dissipada e incoerente. É um vácuo, um buraco rodeado pelo “oceano infinito” de todo o ser; o nada à volta do qual, “num rodopio sinistro e sem fundo” gira Tudo. Para coincidir com a sua “alma”, actualizar a sua subjectividade que existe em potência, viver em si, era necessário “fixar”, como quer Sá-Carneiro, essa inconstância em movimento, reuni-la efetivamente dentro dos limites (muros) do eu objetivo em vez de apenas ter o potencial (viscosidade dos muros) para o fazer.

Resumindo, podíamos constatar que a metáfora do turbilhão ilustra, de forma muito sugestiva, o aprisionamento do sujeito no estado de incoerência e indefinição ou, em outras palavras, de transição entre ser e não ser manifestada como oscilação entre os estados eufóricos de frenesi ideal e episódios disfóricos de apatia desistente. A não coincidência do eu objetivo (centro do turbilhão) com o eu subjectivo (tudo que gira à volta) é unívoca à inexistência em si, portanto, à não existência. A intensidade do movimento de turbilhão contrastante com a imobilidade do seu centro (ou dos seus limites), apontam para que a inércia do eu real seja sempre, como no poema pessoano, “inércia angustiada”<sup>106</sup>, turbulenta.

Falando da metáfora de turbilhão/rodopio é curioso notar que há na poesia de Mário de Sá-Carneiro outras metáforas que, através da ideia de movimento giratório, representam a inconstância do eu disperso. No poema *Torniquete*, como sugere o próprio título, a existência do poeta é apresentada como torniquete que nunca para – mecanismo de porta que está sempre a abanar:

A tómbola anda depressa,  
Nem sei quando irá parar –  
Aonde, pouco me importa;  
O importante é que pare...

---

<sup>105</sup> *Livro do Desassossego*, op.cit., p. 417.

<sup>106</sup> O oxímoro “inércia angustiada”, presente no poema *Em torno a mim, em maré cheia* de Álvaro de Campos, nomeia o estado contraditório em o sujeito poético, embora inerte e consciente da impossibilidade de realizar o sonho, não encontra descanso pois continua a ser “atormentado” pela consciência de ser eleito para os “destinos de partir” (*Sequência interrompida, eleita/Para os destinos de partir./Mas presa à inércia angustiada/De não saber a direcção*).



A minha vida não cessa  
De ser sempre a mesma porta  
Eternamente a abanar...<sup>107</sup>

Já em *O Recreio* o “oscilar alguém” é expresso através da imagem de baloiço:

Na minh’Alma há um balouço  
Que está sempre a balouçar –  
Balouço à beira dum poço,  
Bem difícil de montar...<sup>108</sup>

Em ambos os casos há manifestação do desejo de parar o movimento (parar a tómbola, montar o baloiço), visto que a sua cessação seria equivalente a “fixação” da existência (do eu). A indiferença em relação ao momento e ao ponto dessa cessação, expressa no primeiro poema, revela que a vida no eterno abanar (a indefinição) é um tormento “supremo” ao qual desesperadamente, quer se pôr termo. Abanar, oscilar, balançar, girar... todos esses verbos exprimem o aprisionamento do poeta algures ENTRE partir e tombar – o interminável “oscilar alguém”.

Voltemos à *A Queda*, poema que, fechando o conjunto *Dispersão*, apresenta o fracasso final do projecto de partida definido no poema epónimo. Na primeira estrofe encontramos a metáfora de turbilhão (já aqui analisada extensamente) através da qual o poeta exprime a sua impossibilidade de fixar o próprio ser disperso. O mundo ideal que ele aspirava alcançar, revelou-se falso e inalcançável. Porém, a ânsia permaneceu deixando-o com sentimento de carência e insatisfação que nada pode aliviar. Por isso, o poeta “morre à míngua, de excesso”. Tendo consciência de que não pode vencer-se a si próprio, atingindo o eu ideal (“partindo”), decide vencer-se tombando e fica “só esmagado sobre si”. Na opinião de Fernando Cabral Martins: “Este esmagamento é signo de fechamento estrutural. É também revelação de um Eu duplo, que vem dar geometria e focar a desintegração subjectiva que é o objecto de todo o livro”<sup>109</sup>. Ao esmagar-se sobre o seu Eu ideal, o poeta convence-se definitivamente da impossibilidade de unir o seu sonho de si próprio com o seu eu real. A dispersão do sujeito, o seu desdobramento em quasi-eu próprio e quasi-o Outro é, portanto, irremediável.

---

<sup>107</sup> *Poemas*, p. 100.

<sup>108</sup> *Poemas*, p. 99.

<sup>109</sup> Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 206.

### 3.2. Eu-Próprio, o Outro e a *tristeza de nunca sermos dois*

Como repara Carlos Ceia: “A maiêutica de Sá-Carneiro é sempre realizada entre as duas mesmas entidades: o eu e o outro. Porque as relações entre ambos evoluem e retrocedem sempre como causa de uma investigação dolente sobre o ser (...)”.<sup>110</sup> A condição ontológica do poeta depende, portanto, da dinâmica das relações entre o seu eu real (Eu Próprio) e o eu ideal (o Outro). Um dos exemplos mais famosos e emblemáticos dessa correlação é o curtíssimo poema 7 de *Indícios de Oiro*, em cuja “construção epigramática se concentra toda a complexidade do problema identitário, oscilando entre ser e não ser, entre o nome comum <<outro>> e a sua elevação a símbolo pela caixa alta de <<O Outro>>”.<sup>111</sup> A impossibilidade de “efetivamente” *ser* tanto o primeiro como o segundo Eu em que o sujeito poético se vê desdobrado (“a tristeza de nunca sermos dois”), coloca-o no estado de suspensão entre os dois, preso no intervalo:

Eu não sou eu nem sou o outro,  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro.

A metáfora de ponte representa de forma muito sugestiva essa existência intermediária. Enquanto construção destinada a estabelecer ligação entre dois pontos separados, uma ponte constitui um espaço intermédio que não pertence nem a um nem a outro ponto. Da mesma forma, o sujeito poético é espaço intermédio entre Eu e o Outro sem ser nenhum deles. Representa, portanto, apenas uma ligação sem identidade de duas figuras definidas. Carlos Ceia interpreta essa ligação, ou esse espaço, como a intersubjetividade do Eu Próprio e do Outro. O autor vê na ideia de “pilar” da ponte (que considera como aporia fundamental do poema) “o olhar que me conduz ao outro e reenvia a mim mesmo”:

O Outro que está n outro lado da “ponte de tédio” (...) revela-se essencial à consciência de si do Poeta no sentido de que, se o objecto ocultar uma subjectividade, ele (eu) pode despertar para a sua própria subjectividade que (...) equivale ao desvelamento da ipseidade. O olhar do outro serve para o eu despertar para si mesmo: esse “pilar” que sustenta a relação sujeito-objecto como que me desliga do Outro ao mesmo tempo que me devolve a mim, a “Eu-Próprio”.<sup>112</sup>

<sup>110</sup> Carlos Ceia, “O problema da intersubjetividade em Mário de Sá-Carneiro”, *op. cit.*, p. 265.

<sup>111</sup> “Sá-Carneiro”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Editorial Caminho, 2008, p. 754.

<sup>112</sup> Carlos Ceia, “O problema da intersubjetividade em Mário de Sá-Carneiro”, *op. cit.*, pp. 244-245.

O poeta é “pilar” da ponte na medida em que sustenta e intermedia a relação dialéctica entre o Eu e o Outro. Contudo, enquanto o suporte do espaço intermédio que é nada, ele próprio é nada (é centro dessa relação por uma “geometria de abismo”). O nada que suporta o nada. Eis o núcleo do “apocalipse ontológico” de Sá-Carneiro, a razão pela qual o poema 7 pode ser considerado como “quatro versos de pasmosa visualização de um drama ontológico, interior”<sup>113</sup>. Ao definir-se como “intermédio” entre o eu e o outro, o poeta confirma apenas a sua inexistência, visto que, como já mencionamos, o ser não é sujeitável a nenhuma graduação. Como explica Carlos Ceia, a suposição de que pode haver algo entre ser eu e ser outro é, à partida, errada, porque: “neste caso admitiríamos duas formas de ser, duas condições gerais de existência, o que é absurdo, já que o ser é uma condição indivisível”.<sup>114</sup>

Um elemento importante no poema, que ainda não foi comentado, é a questão de tédio. O facto de a ponte ser designada como “ponte de tédio” demonstra que, para o poeta, a existência intervalar (equivalente ao não-ser) é acompanhada pela sensação de tédio – tédio que, como comentamos à propósito do poema *Além-Tédio*, nasce da experiência do Ser (inclusive o seu próprio) como Nada.

Um outro poema em que em que a impossibilidade de unir o eu com o Outro condena o poeta à existência intervalar é *Ângulo*. Como afirma o sujeito poético na última estrofe:

- Por sobre o que não sou há grandes pontes

Que um outro, só metade, quer passar

Em miragens de falsos horizontes –

Um Outro que eu não posso acorrentar...<sup>115</sup>

Tal como em 7, a metáfora de ponte (neste caso em plural) apresenta o poeta como um ser intermédio (e portanto, inexistente) entre dois seres opostos que, como sabemos, ele desejava integrar (eu e o Outro) numa unidade harmoniosa. Essa integração permitir-lhe-ia devir-Eu, ou seja, pôr termo à “dispersão” (à “tristeza de nunca sermos dois”) e começar a ser. No entanto, como nos dá conta o poema, o sujeito poético não consegue subordinar o Outro, acorrentar dentro do Eu, visto que esse outro passa a ponte “só metade”.

O poema *Aquele Outro* constitui uma perfeita ilustração da famosa fórmula rimbaldiana “Je est un autre”. Um elemento curioso e muito significativo nesse poema é a utilização – excepcional no contexto da poesia de Sá-Carneiro – de terceira pessoa gramatical em vez de

---

<sup>113</sup> Alberto de Lacerda, *op. cit.*, p. 154.

<sup>114</sup> Carlos Ceia, “O problema da intersubjectividade em Mário de Sá-Carneiro”, *op. cit.*, p. 244.

<sup>115</sup> *Poemas*, p. 73.

primeira. Contrariamente ao que sucede em outros poemas, o sujeito poético não nos fala aqui de si próprio mas, antes, do epónimo “aquele outro”. A correspondência entre os dois é, todavia, óbvia. Utilizando a terceira pessoa, o poeta “objectifica-se” – demonstra que o distanciamento e a estranheza que mantém em relação ao próprio ser, fazem-no desaparecer como sujeito e transformar-se em objeto. A dialética do eu e do outro, desenvolvida nesse poema, inscreve-se certamente no âmbito de “uma investigação dolente sobre o ser”<sup>116</sup> – dolente porque o seu resultado, a sua síntese é negativa – não-ser – anulação do sujeito (em vez da identidade absoluta). A anulação do sujeito resulta no poema do desmascaramento da falsidade do eu ideal – fundamento do “ser” do poeta. Aquele que se acreditava ser o “Rei-lua”, atónito (“posseço do Pasma”), Pajem real, dotado de “Alma de neve”, revelou-se, no fim de contas, um mentiroso, cobarde, bobo presunçoso, papa-açorda com a alma igual ao “asco dum vômito”, “o balofo arrotando Império astral: O mago sem condão – o Esfinge gorda”. As últimas três denominações resumem bem o seu drama: banido do império astral, desprovido do seu mistério, do condão de “refletir a luz de além”, o mago, o misterioso Esfinge perde aquilo que o define e reduz-se àquilo que é objetivamente – o papa-açorda gordo, sem identidade. Muito significativa para o entendimento desse drama é também a designação “dúbio mascarado”, presente logo no primeiro verso. Entende-se no contexto do poema inteiro que o mascaramento é a estratégia que o “dúbio” poeta (ontologicamente indefinido, incerto) usa para “cobrir” a sua indefinição e nulidade – enfim, a sua inexistência. Ao mascarar-se de “Possesso do Pasma”, de Rei-lua, cria uma identidade e faz-se existir. Pode-se dizer, portanto, que o seu sonho ideal constitui no fundo manifestação do desejo de ser Alguém, ou seja...de ser, porque só se pode ser verdadeiramente sendo Alguém.

Falando da dialética do Eu e do Outro em Mário de Sá-Carneiro, não se pode evitar mencionar a novela *Eu-Próprio o Outro* pertencente ao conjunto *Céu em Fogo*. Tal como no poema *Aquele Outro* o sujeito vê-se aqui desdobrado no “Eu-próprio” - eu objetivo, real - e no Outro – projeção daquilo que o primeiro deseja ser, mas que só consegue ser “erradamente” (“Em frente dele reconheço o que eu quisera ser: “o que sou erradamente”). O que caracteriza o primeiro é uma certa impotência para ser que se manifesta como impossibilidade de ser ele próprio. O narrador da novela apresenta-se como ao mesmo tempo obstruído-em-si (“É lamentável como me erro continuamente; Encalhei dentro de mim. Não me concebo já.; Ah!

---

<sup>116</sup> Carlos Ceia, “O problema da intersubjectividade em Mário de Sá-Carneiro”, *op. cit.*, 235.

Se eu fosse quem sou... Que triunfo!...; Não me posso preencher; Chocalho dentro de mim”) e redundante-de-si (“Sobejo-me”). Representa um ser disperso, vazio, indefinido mas “repleto” pelos sinais (potencialidades) daquilo que pode ser. O Outro corresponde, por sua vez, à perfeita realização do potencial que o eu deseja, mas não consegue concretizar (“Os seus espasmos são os meus. Mas só ele possui”).

Contrariamente ao que seria esperado, a fusão do eu e do Outro que se realiza na novela, não corresponde de todo ao alcançamento de identidade absoluta e da “densidade ôntica” mas, antes, ao relacionamento fatal que termina no desaparecimento do sujeito:

O fim!

Já não existo, precipitei-me nele.

Confundi-me. Deixámos de ser nós-dois. Somos um só

Eu bem o pressentia; era fatal...

Ah! Como o odeio!...

Foi-me sugando pouco a pouco.

O seu corpo era poroso. Absorveu-me.

Já não existo.

Desapareci da vida.

Enquistei-me dentro dele.

Ruínas!<sup>117</sup>

A junção do eu com o Outro não permitiu ao narrador encontrar a sua ipseidade e começar a ser (existir) porque, em vez da união harmoniosa baseada no reconhecimento mútuo e na igual importância, resultou na absorção (dominação) do primeiro pelo segundo. O Outro absorveu o eu porque, como explica o narrador, “não o admirava” (“O mais doloroso é que ele não sabe que me absorveu porque não me admirava). Indefinido, nulo, feio eu objetivo não ganhou respeito do belo, definido eu ideal (o Outro) porque se o tivesse ganho, era esse eu objetivo que o absorveria, instituindo uma união harmoniosa (“Se me admirasse, seria eu quem o absorveria”) porque baseada no reconhecimento dos dois lados. Deixando de ser ele (eu) próprio, o sujeito transformou-se em Outro. Isso - ser Outro sem ser ele (eu) próprio, tornou-se para ele a máxima tortura:

Quero fugir, quero fugir!...

Haverá tortura maior?

Existo, e não sou eu!...

---

<sup>117</sup> CeF, p. 161.

Eu-próprio sou outro... *Sou o outro...* O Outro!...<sup>118</sup>

A única solução para o eu, tornado o Outro, é declarar a morte do Outro:

Para o eu se fazer reconhecer pelo outro, deve tomar uma decisão de vida ou de morte. O que o eu pretende é caracterizar a sua ipseidade – este é o objetivo da sua *zetetiké* – e isso só pode ser conseguido à custa do sacrifício mortal do outro. Eu tem de desligar-se da presença do outro, da sua existência como outro, para poder reencontrar-se na sua forma subjetiva. Isto pressupõe o acto final de declarar a morte do outro”.<sup>119</sup>

O facto curioso é que embora o Outro represente para o narrador “aquele que lhe saberia ser”, a sua presença tortura-o profundamente. É, contudo, uma presença que ele necessita: “A sua companhia tortura-me. Mas busco-o por toda a parte. Quando ele falta aos encontros que marcamos – o que muitas vezes sucede – desce-me uma tristeza infinita”<sup>120</sup>. Segundo Carlos Ceia é dessa “estranha atitude de masoquismo pedagógico” que resulta a “aprendizagem da identidade” (o objetivo final da busca do eu) porque “(...) só pela inflicção da dor de ser outro não sendo ele (eu) se alcança o conhecimento do lugar próprio”. Ser outro (“ser-para-outrem”) é uma fase no caminho de *devenir*, da evolução e da definição de ipseidade, fase dramática mas indispensável. Como explica o nosso autor:

Se é verdade que o outro de Sá-Carneiro pertence ao enunciado *ser para outro* e que este enunciado é de facto o estádio necessário e dramático do desenvolvimento da ipseidade do sujeito, se é verdade que o caminho da interioridade passa em Sá-Carneiro pelo outro ao qual não consegue subtrair-se, o facto é que nesse <momento> hegeliano é também a razão do estilhaçar do eu, pois chega à conclusão de que o *reconhecimento* do seu ser não é cumprido pelo outro, que no dizer do sujeito angustiado (...) significa manifestação de admiração mútua.

O drama ontológico de Sá-Carneiro é que não é tal qual aparece ao outro, embora deseje que o seu ser seja idêntico ao ser do outro.<sup>121</sup>

Há na novela um momento em que o narrador quer libertar-se da presença do outro e fecha-se em casa, “julgando assim fechar-se ao outro e fugir à sua existência absoluta”.<sup>122</sup> Aí regressa à dispersão do seu ser, expressa através dos enunciados como: “Resvalo de mim. Transbordo”; “Em meu redor tudo são destroços de mim”. A tentativa de ser apenas Eu Próprio acaba por se revelar igualmente falhada que a experiência de ser o Outro. No entanto, como repara Carlos

---

<sup>118</sup> CeF, p. 162.

<sup>119</sup> Carlos Ceia, “O problema da intersubjectividade em Mário de Sá-Carneiro”, *op. cit.*, p. 243.

<sup>120</sup> CeF, p. 154.

<sup>121</sup> Carlos Ceia, “O problema da intersubjectividade em Mário de Sá-Carneiro”, *op. cit.*, p. 242.

<sup>122</sup> CeF, p. 242.

Ceia, a separação do Eu próprio do Outro depois de encontro com ele é necessária para encontrar a própria subjetividade. Como explica o estudioso, o encontro do subjectivo ser (obsuro, ininteligível) com a objectividade do outro é decisivo para a “aprendizagem da identidade” que é o verdadeiro objectivo da busca do eu. Contudo, na fase final “Eu tem de desligar-se da presença do outro, da sua existência como outro, para poder reencontrar-se na sua forma subjetiva”.<sup>123</sup>

### 3.3. *As saudades de ter sido Deus*

Como vimos, o Outro representa em Sá-Carneiro a projeção daquilo que o Eu-Próprio desejava, mas que não consegue ser, correspondendo à sua “metade” ideal (ou, se quisermos, “transcendente”). Separado dessa metade com a qual, num “Outro tempo” estava unido, o eu objetivo perdeu de vez a perfeição do ser (plenitude ontológica) própria de Deus<sup>124</sup>. A única coisa que ficou dessa plenitude é a lembrança.

No poema *Distante Melodia* o sujeito lírico é tomado pelas lembranças da excepcional época, designada como “Tempo Azul” e “tempo-Asa”. O que caracterizou a “vida” do poeta nesse extraordinário tempo foi a experiência de vivência absoluta. Como relembra o eu lírico, nessa época os seus sentidos eram cores, na sua alma havia Outras Distâncias e “caía Ouro se pensava estrelas”. Foi, portanto, o tempo em que a filosofia de sensacionismo era real, vivida e o poeta experienciava as coisas como se fosse elas, uma época em que ele era um Eu íntegro uno – um sujeito, Alguém, Deus. As “catedrais de Ser-Eu por sobre o mar” representam a memória dessa integridade ôntica, irrevogavelmente perdida.

Não há dúvida que se trata aqui de um tempo ideal, mítico, “Tempo que não foi” em que o poeta participava na plenitude do Ser e possuía aquilo que designámos como identidade absoluta<sup>125</sup>. A sua desintegração subjetiva (o desdobramento ou “dispersão” do Eu) marcou o

---

<sup>123</sup> Carlos Ceia, “O problema da intersubjetividade em Mário de Sá-Carneiro”, *op. cit.*, p. 243.

<sup>124</sup> Na peça regiana *Mário ou Eu Próprio – o Outro* o Outro questiona a personagem do Mário: “Deus éramos tu e eu, porque fomos separados? Por que atiraram ao chão o Esfinge Gorda, como um trapo que se deita fora, e ao mesmo tempo me deixaram lá em Cima...?”. (José Régio, *Teatro: obra completa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, pp. 138-139).

<sup>125</sup> José Augusto Cardoso Bernardes sublinha o carácter mítico do tempo em Sá-Carneiro: “A poesia é ainda, para Sá-Carneiro, a estilização do Tempo. Não do tempo real mas do tempo ideal, do Tempo que não foi”. (*op. cit.*, p. 167).

fim definitivo dessa “irrealidade anil” (“Domínio inexprimível d’Ópio e lume/Que nunca mais, em cor/hei-de habitar...”). Apesar de ter consciência de nunca mais, “em cor”, poder habitar esse mundo do sonho, o poeta ouve a “distante melodia” que dele provem, sente essa “idealidade anil” ainda a ondear dentro dele. São esses rastros que no tempo regular, sem cor, o fazem sentir-se um Rei exilado:

Lembranças fluidas... cinza de brocado...

Irrealidade anil que em mim ondeia...

- Ao meu redor eu sou Rei exilado,

Vagabundo dum sonho de sereia...<sup>126</sup>

O drama da perda de subjetividade está aqui relacionado com a perda da componente “divina”, ideal (*anil*, *açul*) do próprio ser, encaixando-se perfeitamente no contexto da moderna crise do Eu que, como se costuma considerar, foi provocada pela “morte de Deus” anunciada oficialmente por Nietzsche. Não se trata aqui da morte de nenhum Deus específico mas da Transcendência enquanto tal – de uma dimensão superior, “transcendente” caracterizada pela comunhão e plenitude do Ser. Como reparou Eduardo Lourenço, na poesia de *Orpheu*: “(...) essa Transcendência se inscreve em negativo, sob a forma de Ausência, a mais profunda de que a Literatura Portuguesa dá conta”<sup>127</sup>. Na opinião do filósofo: “Sá-Carneiro a descobre em si na impossível busca de uma unidade mítica consigo mesmo (descoberta da Transcendência no plano psicológico)”<sup>128</sup>. A busca da unidade do ser revela-se, portanto, simultaneamente uma busca pela Transcendência. O desejo de “ser Eu plenamente” é, afinal, o mesmo que as “saudades de ter sido Deus” (*Partida*). Para Sá-Carneiro, que não teve “vida” mas teve “gênio”<sup>129</sup>, esse Deus ou essa Transcendência podem corresponder à Arte, visto que é ela o único vislumbre de plenitude: “A arte é, enfim, para Sá-Carneiro muito mais do que catarse. É a nomeação órfica de idealidades, de sensações sonhadas. É, nesse sentido, o único vislumbre de plenitude”<sup>130</sup>.

---

<sup>126</sup> *Poemas*, p. 64.

<sup>127</sup> Eduardo Lourenço, “O desespero humanista de Miguel Torga e de novas gerações”, in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d’Água, 1987, p. 88.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>129</sup> No texto de homenagem a Sá-Carneiro, escrito após a morte do poeta, Fernando Pessoa escreve: “Gênio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação”. (*Textos de crítica e intervenção*, Lisboa, Ática, 1980).

<sup>130</sup> José Augusto Cardoso Bernardes, *op. cit.*, p. 167.



A lembrança do tempo mítico de unidade de ser está presente também no poema *o Lord*. Como confessa o sujeito poético na última estrofe, colocada entre parêntesis:

(- Por isso a sensação em mim fincada há tanto  
Dum grande património algures haver perdido;  
Por isso o meu desejo astral de luxo desmedido –  
E a Cor na minha Obra o que restou de encanto...)

O “desejo astral” do poeta, termo que traduz toda a sua “idealidade”, é uma remanescente do tempo perdido de vivência absoluta (“grande património”). O facto de essa vivência ser associada ao “luxo desmedido” aponta mais uma vez para a sua origem sensacionista.

Embora a memória do “Tempo-Asa” e “dum grande património” incite no poeta o “desejo astral”, a tentativa de concretizar esse desejo e recuperar a vivência plena acaba em falhanço. Como demonstra o poema *Apoteose*, a consciencialização da impossibilidade de alcançar a vivência plena e, por via disso, a identidade absoluta, resulta em renúncia do poeta da busca ideal e em “redução” do próprio ser à apenas a metade “real” (“Tudo se me igualou num sonho rente, /E em metade de mim hoje só moro”). Ao declarar: “Desci de Mim”, “findei” o sujeito poético confirma o final definitivo da sua aspiração à identidade absoluta e anuncia o desaparecimento, a morte do eu ideal. A sua perda é expressa simbolicamente através da imagem de arrumação ou destruição de atributos do eu ideal: dobramento da manta d’Astro, quebra da taça de cristal e espanto, ocultação do rastro de ouro em sombra. Sem a “metade” que conferia vida ao todo e que representava um grande potencial (“jardim”), o que resta é apenas um ser degradado e parado (“Ó pântanos de Mim – jardim estagnado...”). O eu que podia ser Tudo (realização do sonho grandioso, Deus) – é Nada. O que sucedeu em vez da epónima e desejada “apoteose” foi o rebaixamento ao eu real, a degradação. E é nessa inversão que reside a ironia do poema. Ao descrever ao longo da obra o movimento contrário àquele que é anunciado no título, o poeta tanto reforça o seu fracasso existencial (impotência para ser) como ridiculariza a sua aspiração megalómana e a ingénua fé na possibilidade de alcançar o ideal (o eu megalómano viu-se obrigado a “descer de Si”).

É curioso reparar que, apesar de não ter conseguido atingir a identidade absoluta, a busca dela definia, de certo modo, o sentido do ser do poeta, visto que criava ilusão de haver a outra “metade” do seu eu. Ou seja, o sujeito poético *era* (existia) enquanto tentava devir-Eu.

Mais um exemplo da procura de identidade absoluta (de Alguém) encontramos no poema *Não*. A condição ontológica e existencial do poeta é aqui expressa através da metáfora do palácio

sonhado cujas partes correspondem a determinadas “entidades” do Eu. Erguido pelos próprios sentidos do poeta, o castelo é “amarelo de medo”, parado no tempo, silencioso, vago, misterioso, correspondendo assim à sua subjetividade obscura, incerta, indefinida. O poeta atreve-se a entrar tendo como objetivo destituir o rei e coroar-se a si próprio – ou seja, devir-Alguém, Rei, Deus. O que encontra no percurso desilude-o. O trono esvaece-se assim que imagina os seus degraus, as galerias não dão para o jardim, os candelabros estão quebrados etc. Chegando aos últimos salões, finalmente “oscila alguém” e encontra uma velha Rainha parálitica vigiada pelos dragões. Acorda do sonho, chorando por si próprio e por uma rainha que morre “entrevada, sequinha, embora a guardem dragões”. A rainha é, afinal, a sua alma:

- A rainha velha é a minh’Alma – exangue...

- O Paço Real o meu génio...

- E os dragões são o meu sangue...<sup>131</sup>

O significado que o sujeito poético atribui aos elementos do seu sonho, torna evidente o drama ontológico de desdobramento e da inexistência do sujeito que esse mesmo sonho representa. Vejamos. As características da rainha correspondem ao eu objetivo do poeta (apresentado, um tanto enganosamente, como “alma”) que, tal como ela, é velho, sequinho, paralisado. Velho, ou seja, desiludido e desprovido de entusiasmo e sonho; sequinho – sem sangue, paralisado – “parado de alma e corpo” como o artista do conto *Mistério*. O Paço Real é, por sua vez, a metáfora do seu eu subjectivo (que o poeta chama de “génio”) que existe em potência como o Eu grandioso, “real”. Os dragões representam, por fim, o seu sangue – isto é – a ânsia ideal e o entusiasmo.

O poeta vê a sua subjetividade em potência (palácio sonhado) como um mistério. A perspectiva de o desvendar provoca-lhe medo e excitação. Movido pela ânsia e entusiasmo de poder descobrir-se a si próprio (“heráldico de Mim”), o poeta adentra na “glória” e “beleza” da potencialidade do seu ser. No entanto, à medida que a descoberta vai prosseguindo, fica cada vez mais desiludido pois o sonho de si próprio vai-se esvaindo. A esperança volta ao aproximar-se do final da busca, porque parece que está a captar o alguém que procura (oscilar alguém). É, contudo, mais uma ilusão. O único eu que descobre é o seu morto e vazio eu objetivo – eu que apesar do entusiasmo e da ambição de se tornar Alguém (coroar-se rei), que o acompanham sempre (vigiar dos dragões), permanece parado, imóvel, incapaz de realizar nada (rainha velha).

---

<sup>131</sup> *Poemas*, p. 57.

É essa impotência do eu real (da rainha velha) que faz o poeta lamentar a sua alma não ser “uma Princesa nua/e debochada e linda...).

A metáfora de palácio adequa-se muito bem para refletir a grandiosidade e plenitude do potencial Alguém dado que contem a ideia de “luxo” (“luxo desmedido”, *O Lord*), riqueza e “nobreza” do ser a que o poeta aspira. Uma metáfora semelhante encontramos no poema sem título que abre o conjunto *Indícios de Ouro*. O sujeito poético encontra-se numa sala deserta e espelhada e interroga-se: “Tenho medo de Mim. Quem sou? Onde cheguei?”. O vazio e o revestimento da sala com espelhos constituem aqui um enquadramento muito significativo, correspondendo ao estado do sujeito que se autoquestiona. Enquanto o vazio reforça a sua indefinição (Quem sou? Onde cheguei?) e insinua a inexistência (o medo de si pode ser o medo de ser ninguém, de não ser), os espelhos apontam para a multiplicidade de respostas (dos eus) possíveis, entre os quais tem que descobrir a verdadeira. A sala (no “Outro tempo” luminosa sede de Rei, agora – ruína sombria), tal como em *Não* o palácio inteiro, representa a subjetividade do poeta. Enquanto em *Não* essa subjetividade é indefinida, por descobrir, no poema sem título aparece como dispersa, desintegrada. O castelo misterioso do *Não* aqui surge como o castelo arruinado.

Perdido nessa subjetividade estilizada o poeta sente-se um “Rei exilado”. A plenitude de ser e a condição de Rei (Deus) já não lhe pertencem pois só lhe pertenceram no “Outro tempo”. É desse tempo que provém o seu inquietante “impulso astral”. Tal como comentámos a propósito de *Partida*, trata-se de um tempo mítico, Tempo ideal que não foi, tempo de delírio ideal, do sonho – tempo, enfim, em que ele era “Ele-Próprio profundamente, plenamente”. O seu desejo de “regressar a mim profundamente” ou de “ser Eu plenamente” é a prova que esse tempo, marcado pela posse da identidade absoluta, já existiu...mesmo que fosse só no seu sonho.

#### 4. O drama psicológico de José Régio

Como repara Tereza Moura Guedes no artigo “José Régio: uma concepção trágica da alteridade”, existe a “generalizada convicção de que o único tema constante na obra poética de José Régio é o confronto dele consigo mesmo”<sup>132</sup>. É precisamente essa convicção sobre o “narcisismo” ou “umbilicalismo” regiano, entendido como preocupação “exclusivamente com

---

<sup>132</sup> Tereza Moura Guedes, “José Régio: uma concepção trágica da alteridade”, in *Estudos Regianos*, Junho – Dezembro, no. 12-13, 2004, p.277.

o seu pequenino ego, origem e fim de todas as preocupações dignas desse nome”<sup>133</sup>, que levou a que a obra do autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* fosse, na nossa opinião, injustamente, rotulada como subjetivista, pessoalista e psicologista. Embora o conflito do eu com o eu realmente constitua o principal foco da poesia regiana, ele transcende a dimensão subjetiva, “psicológica” porque se transforma na luta pelo próprio ser. Como tentaremos mostrar mais adiante, os conflitos “psicológicos” do poeta – morais, relacionais, espirituais etc. – surgem como consequências ou sintomas do drama ontológico de ele não poder *ser* (ele próprio). Essa impossibilidade de ser-Eu e, por conseguinte, de *ser*, é o ponto de partida de toda a sua poesia – poesia que pode ser lida como o relato do interminável “parto de Si (Mim) Próprio” de que fala *Elegia Bufa*:

Eis o leito em que me deito,  
No buraco do meu quarto,  
E em que sofro a dor do parto,  
Que não acaba,  
De Mim Próprio<sup>134</sup>.

A distinção do complemento “Mim” pela maiúscula não deixa dúvidas de que se trata aqui do processo de nascimento de *Alguém* definido, dotado de identidade, ou seja, do Sujeito ontologicamente constituído e inquestionável. Esse processo encontraria a sua correspondência na ideia de próprio Régio da “passagem” do eu particular ao eu transcendente<sup>135</sup> ou na ideia nietzscheana do *devenir*. Alexandre Marquês Cabral presta atenção ao facto e que no seu conceito de *vontade de poder* Nietzsche uniu duas noções ontológicas que tradicionalmente se excluíram: ser e *devenir*. Dado que no mundo *após-Deus*, fragmentado, pluriforme e caótico, *ser* não é mais possível, é o *devenir*, entendido como processo de autossuperação, que se transforma “em um caminho próprio de determinação do ser”. Porque: “Quanto mais *devenir* (agonística e autossuperação) mais ser (estabilidade) o singular conquista. O *devenir*, portanto, expande o poder

---

<sup>133</sup> Eugénio Lisboa, *José Régio - a obra e o homem*, 2ª edição revista e aumentada, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986, p.173.

<sup>134</sup> P-I, p. 213.

<sup>135</sup> Em *Confissão dum Homem Religioso* Régio destaca três “graus do Eu”: *eu particular* (“o que no indivíduo há de mais seu próprio como ser único”); *eu pessoal* (“aquele pelo qual, sem jamais renegar a originalidade própria, se eleva o indivíduo acima das suas peculiaridades e particularidades (...) procurando o que nelas possa haver extensível ou ampliável a interesses mais gerais”); *eu transcendente/universal* (“Objetividade”, “comparticipação no Absoluto”). (Pp. 201-212). A passagem do primeiro ao último é equivalente ao processo de autossuperação, de “*devenir*”.

de determinação do próprio”<sup>136</sup>. Em outras palavras, é devindo que o indivíduo ganha a densidade ontológica – que *é*. Devir torna-se, portanto, o *ser* do homem moderno, caracterizado pela pluralidade<sup>137</sup>.

Correspondendo ao processo de determinação do ser individual, ao “elo entre o momento do ser-nada e o momento de estar aí (*Dasein*), isto é, do ser determinado”<sup>138</sup> à aprendizagem da identidade ou, à gradual conquista de *Alguém*, o *parto de Mim Próprio* regiano contraria o argumento de Eduardo Lourenço, de acordo com o qual os presencistas, com Régio à frente, *são e buscam*. O caráter interminável e inconclusivo desse parto (*parto que não acaba*) coincide com o caráter assintótico do *devir* que precisamente por ser assintótico, se torna autotélico.

#### **4.1. Ir sendo ou ir não sendo – facticidade sem *Dasein***

A impossibilidade do poeta de nascer como Alguém (*Eu Próprio*) e de alcançar a estabilidade ôntica leva a que a sua existência se transforme num contínuo teste de atitudes e “identidades”, representativas de diversas “configurações” potenciais do seu ser. Um dos exemplos mais emblemáticos dessa angustiante “experiência ontológica” é o poema *Baile de máscaras*. A vida do poeta é aqui descrita como “contínua tentativa” de, através de “série de atitudes”, existir...*ser*:

Contínua tentativa fracassando,  
Minha vida é uma série de atitudes.  
Minhas rugas mais fundas que taludes,  
Quantas máscaras, já, vos fui colando?<sup>139</sup>

A definição de vida como “contínua tentativa e série de atitudes” revela a falta de estabilidade ontológica do sujeito, necessária para *ser*. Carecendo dessa estabilidade, o eu poético não *é*, mas apenas *vai sendo*. Ou seja, desprovido do seu *Dasein* existe somente enquanto continuum de

---

<sup>136</sup> Alexandre Marquês Cabral, *Nihilismo e Hierofania: uma abordagem a partir do confronto entre Nietzsche, Heidegger e a tradição cristã*, Rio de Janeiro: Mauad, 2014, p. 555.

<sup>137</sup> Steffen Dix repara na parecença da ideia do “sujeito enquanto pluralidade” entre Nietzsche e Pessoa: “Assim encontramos em Nietzsche algumas reflexões que podíamos facilmente usar como uma introdução teórica à heteronímia: “Talvez a suposição de um *Sujeito Uno* não seja obrigatória; talvez seja também permitido aceitar uma pluralidade de sujeitos cujo conjunto e luta estão na base do nosso pensamento ou em geral da nossa consciência” (“Nietzsche”, in *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Caminho, 2008, p. 532).

<sup>138</sup> Marcela de Castro Lauredo Portal, *O mundo desde o fim: a poética negativa de Antônio Cícero*. Tese de Doutorado, 2017, p.26.

<sup>139</sup> *P – I*, p. 138.

*facticidade*<sup>140</sup>. Vai sendo, tomando várias atitudes, experimentando diferentes maneiras de ser, encarnando várias personagens - aqui representadas metaforicamente como diferentes máscaras coladas sucessivamente ao seu rosto. A adoção dessa “múltipla” maneira de “ser”, por José Augusto Seabra interpretada como sintomática da propensão heteronímica regiana<sup>141</sup> surge, portanto, como reação do poeta à sua inexistência enquanto sujeito íntegro e estável, como uma forma de preencher o espaço vazio que devia ser ocupado pela subjetividade. O mascaramento constitui, assim, uma forma de encobrir o Nada da existência objetiva mas também, uma “tentativa” de, nesse “baile de máscaras” encontrar o Eu verdadeiro, devir-Alguém de rosto definido e definitivo. Como confessa o sujeito poético:

Mas sempre, atrás de Mim, me vou buscando  
Meus verdadeiros vícios e virtudes.  
(- E é a ver se te encontras, ou te iludes,  
Que bailas nesse entrudo miserando...)<sup>142</sup>

A utilização do complemento “mim” em maiúscula: “Mas sempre, atrás de Mim, me vou buscando (...)”; “E aos pés de Mim, um dia, eu cairei (...)” aponta, tal como em *Elegia Bufa*, para o facto de que o eu procurado é um Eu possuidor de identidade definida – Alguém/Sujeito. Ele é o *algo que ultrapassa* aquilo que o poeta *se deixa ir sendo* e que afinal não é nada (*Um poeta ainda canta*), ou seja, algo que transcende o ontologicamente poroso eu real. A inquestionável superioridade desse Eu pretendido sobre o eu objetivo é expressa na última estrofe:

Mais me procuro, pois, mais vou errado.  
E aos pés de Mim, um dia, eu cairei,  
Como um vestido impuro e remendado!

A comparação do eu atual, escrito depreciativamente em minúscula (“eu cairei”), com “um vestido impuro e remendado” reforça aqui o seu estatuto de “corporização” defeituosa e versão falhada do Eu sonhado. É em nome desse último, desse “ser mais belo” que em *Confissão dum*

---

<sup>140</sup> Na filosofia heideggeriana *Dasein* significa o modo do ser do homem e a facticidade o modo como o *Dasein* é no determinado momento. A relação entre os dois faz lembrar a relação entre o ser e o devir em Nietzsche. Como afirma Huisman: “A facticidade do *Dasein* reside, portanto, no fato de que o homem é a “antecipação de si” (2001: 103 e 104 *apud* Moisés Romanazzi Tórres, “Aspectos do germanismo heideggeriano extraídos da relação entre sua noção de *Dasein* e o nazismo”, p. 91 <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/index>). Ou seja, o *Dasein* é “o lugar dimensional, o espaço de desenvolvimento próprio, o campo de manifestação do ser”. É o projeto, o caminho do ser.

<sup>141</sup> José Augusto Seabra, “José Régio, um poeta em estado místico” – prefácio a *Poesia*, Vol. I, p. 12.

<sup>142</sup> *P-I*, p. 138.

*Homem Religioso* o poeta admite “aborrecer o seu eu particular”, cuja “particularidade” deseja negar<sup>143</sup>.

Um aspeto importante do poema é o facto de que a tentativa de encontrar o “Eu” e de existir verdadeiramente (em vez de apenas tentar de existir) “vai sendo” um fracasso (“contínua tentativa fracassando”, “Mais me procuro, pois, mais vou errado”), dado que leva o poeta ao desgaste (“rugas mais fundas que taludes”, “rosto ensanguentado”) e à miséria existencial (“Que bailas nesse entrudo miserando...”). Contudo, apesar dos maus resultados da sua busca (representada ironicamente como “entrudo” e “baile de máscaras”) e da consciência de que o final da mesma pode se revelar como ilusão, o sujeito poético continua a acreditar que um dia atingirá a identidade absoluta e...cairá aos pés de Si. Essa fé é sintoma daquilo que José Acácio Castro chama de “um desejo ou uma intenção de *resolubilidade*” da tensão dialética experienciada<sup>144</sup>. Ao contrário de Sá-Carneiro que, como vimos, queima-se no próprio ideal e afunda no *além-tédio*, Régio acredita numa resolução, mantendo algum otimismo e esperança. É curioso notar que o drama regiano de existência constituída de “uma série de atitudes” (em vez de uma “atitude” permanente) encontra o seu paralelo na poesia – segundo Eduardo Lourenço ontológica por excelência – de Álvaro de Campos. Tal como Régio em *Baile de máscaras*, no poema *Cul de Lampe* Campos descreve a sua vida como o processo de *ir sendo*:

Vou andando parado,  
Vou vivendo morrendo,  
Vou sendo eu através de uma quantidade de gente sem ser.  
Vou sendo tudo menos eu  
Acabei.<sup>145</sup>

Da mesma forma que o sujeito poético do poema regiano, Campos busca-se a si próprio através da incorporação de várias personagens completamente desprovidas de densidade ontológica - sem *ser*. Dado isto, a sua “busca de Alguém” se transforma em “contínua tentativa fracassando”. Perante a “inessencialidade” e nulidade dos eus experimentados, o poeta não falha apenas a existir mas também a “ir existindo”. As expressões oximóricas como “vou andando parado, vou

---

<sup>143</sup> “Por então, era em nome de um “meu ser mais belo” que eu aborrecia o meu eu particular. Assim estamos passando de esse eu particular ao eu pessoal e ao eu transcendente. O pressentimento de um eu transcendente em que, digamos, a personalidade como que se dissolve (...) aponta na negação da vida, da sua vida (...)”. (*Apud* Eugénio Lisboa, *José Régio – a obra e o homem, op. cit.*, p. 177).

<sup>144</sup> José Acácio Castro destaca a “intensão de *resolubilidade*” como um dos três aspetos (ao lado da narratividade e tensionalidade) do dramatismo regiano, (“José Régio – para uma Poética do Absoluto” in *Theologica*, 2ª série, 45, 2 (2010), p. 507.).

<sup>145</sup> Álvaro de Campos, *Antologia Poética – Poemas Escolhidos*, Lisboa: Bertrand Editora, 2016, p. 272.

vivendo morrendo” refletem a tensão dialética e a impossibilidade inerente a essa (in)existência. Visto que a tentativa de ser (a busca do Eu) represente, paradoxalmente, a única “ação” e a única “vida” do poeta (ele só existe na medida em que se vai procurando a si próprio), o fracasso dessa tentativa significa a total obstrução em-si, total impotência existencial. Em outras palavras: o poeta vive porque é movido pela tentativa de ser; vive morrendo porque essa tentativa falha. Resumindo, tudo que consegue é ir não existindo. Contudo, ao contrário de Régio que, apesar dos contínuos fiascos da sua busca, luta porque acredita na possibilidade do desenlace positivo, Campos desiste da luta pelo próprio ser. Ao declarar “Acabei”, manifesta a sua resignação com o Nada – Nada que com essa resignação se torna total. Perante a paisagem estéril de Campos (e igualmente perante a de Sá-Carneiro), o dramatismo de Régio surge, realmente, como consolador<sup>146</sup>. Esse caráter total do Nada (essa esterilidade e vazio absolutos) é, ao nosso ver, o único elemento que, a nível da problemática ontológica diferencia a poesia regiana da de *Orpheu*. Trata-se, portanto, apenas da diferença de intensidade do drama ontológico e não da questão da sua presença ou ausência.

Um outro poema em que “viver” equivale não a *ser*, mas a procurar-se através de “ir sendo” é *Na Praça Pública*. Como diz o sujeito poético numa das estrofes:

Viver  
É, para mim, duvidar,  
Desvairar,  
Interrogar,  
Procurar-me,  
Torturar-me  
(...) .<sup>147</sup>

Essa definição de “viver” corresponde àquela forma de “ser” que Daphna Erdinast-Vulcan, ao comentar *Essays* de Jean-Jaques Rousseau, chama de “passagem”:

Rather than a portrayal of his “being” in the shape of stable representation of a coherent and cohesive selfhood, the *Essays* are a portrayal of “passing”; not an attempt to stake out a territorial enclosure of the “I”, but a persistent “essaying”, questioning, trying, evaluating an ever-elusive

---

<sup>146</sup> No artigo que constitui o ponto de partida do presente trabalho Eduardo Lourenço diz: “O dramatismo da sua poesia [de Régio] é consolador, comparado ao da paisagem estéril de Álvaro de Campos”. (*op. cit.*, p. 154).

<sup>147</sup> *P-I*, p.95.



subjectivity, which is “always in apprenticeship and on trial”. But the ontological hunger, the need for grounding of subjectivity, is hard to dismiss.<sup>148</sup>

Tal como na obra do famoso filósofo francês, no poema regiano deparamo-nos, em vez de identidade definida, com uma subjetividade elusiva, fugidia, oscilante, potencial. Tal como no caso de Sá-Carneiro, o maior desejo do poeta é fixar esse ser fugidio e, assim, nascendo como Alguém, saciar a “fome ontológica” provocada pela inexistência enquanto Sujeito.

Essa inexistência enquanto Sujeito, sem dúvida o maior drama do eu lírico e causa da sua “fome ontológica”, manifesta-se como, ao mesmo tempo, a obstrução em-si (que o eu poético experiencia como impossibilidade de atualizar o potencial e devir-Alguém) e como existência intervalar. Ao definir-se como o “esboço de Alguém que esteve quase a nascer mas não nasceu”, “um desejo que não tem satisfação”, “embrião que nunca pode ser flor”, “Linha do Equador que fica entre Cá e Lá” o sujeito lírico revela a incompletude do seu ser e, mais precisamente, a sua inexistência enquanto sujeito. O que todas essas definições nos transmitem relativamente à condição existencial e “estrutura ôntica” do eu lírico, é que ele não passa do potencial não realizado e suspenso *entre*. Ao caracterizar-se como “esboço de Alguém que esteve quase a nascer, mas não nasceu” o poeta parece repetir o drama de Sá-Carneiro de *Quasi*. Da mesma forma que ao sujeito poético de *Quasi* faltou precisamente “quase” para realizar o ideal e ganhar a identidade (começar a ser), foi esse mesmo “quase” que impediu o eu lírico do poema regiano de nascer enquanto Alguém. A distinção do termo pela maiúscula sugere que se trata de “Alguém” concretizado, ontologicamente inquestionável, possuidor de subjetividade - um Eu coincidente consigo mesmo que jamais se questione (como sucede com sujeito lírico do poema): “...Quem me não deixa ser eu?!”. A presença dessa última interrogação comprova, aliás, a *obstrução em-si* do sujeito poético e o seu desdobramento em eu real e eu ideal. Obstruído em-si, “cortado ao meio”, o poeta existe apenas enquanto potencialidade que nunca passa ao ato. Preso algures entre Cá e Lá (como sujeito de *Quasi* entre alguém e além), é “um embrião que nunca pode ser flor” ou, à semelhança de Sá-Carneiro, uma “asa que se lançou mas não voou...”.

Não há dúvida que o drama do eu presente no poema *Na Praça Pública* constitui um drama de cariz ontológica. Todavia, o seu “enquadramento” e a forma como é apresentado, encobrem quase por completo essa dimensão. O que sobressai em primeiro plano é o

---

<sup>148</sup> Daphna Erdinast-Vulcan, *Between philosophy and literature: Bakhtin and the question of the subject*, Stanford University Press, 2013, p. 8.

dramatismo do espetáculo no qual a confissão do sujeito poético se transforma. Dirigindo-se à multidão de interlocutores reunidos na epónima praça pública, o poeta apresenta-se como Job, herói trágico, um verdadeiro mártir “com olhos cegos de pó, com a boca cheia de terra, com sangue roxo nas unhas, com micróbios nos pulmões”. Ao gritar “tudo o que pensa de si” aos “camaradas” da tribuna mais alta, ou seja, do sítio de maior destaque, coloca-se no centro de atenção como se fosse um ator de tragédia. Assim como diz Eduardo Lourenço: “(...) o herói, sob a figura do poeta, ocupa a cena e esta <presença> é a sua maior vitória”<sup>149</sup>. É uma presença tão ostentativa (grito, lugar central) que de certo modo acaba por entrar em conflito com o eu que se declara como ausente (inexistente). Contudo, como repara Tereza Moura Guedes, é precisamente essa “consciência de Ser dilacerado, dividido” – essa ausência de sujeito íntegro – que Régio sistematicamente grita<sup>150</sup>. O grito é apenas um efeito retórico, uma forma de exprimir o desespero provocado pela irresolução ontológica do eu. Segundo salienta a estudiosa, contrariamente ao desespero próprio da tradição clássica ou romântica que se manifesta como saudade do paraíso perdido, o desespero de Régio resulta do indefinido estatuto ontológico do eu:

José Régio não chora uma perda, porque não se pode perder aquilo que nunca se teve; por isso, a problemática da finitude humana, na referência à figura disfórica da morte vista como metáfora do fim da existência, não parece ocupar a sua poesia nem preocupar o seu imaginário. Com Régio trata-se, sistematicamente (embora sob formas de manifestação diferentes) de uma consciência da ambivalência essencial, da dualidade como impedimento à unicidade ideal e, portanto, à harmonia e perfeição do ser.<sup>151</sup>

Pode-se dizer, portanto, que embora a temática do poema (a crise do Eu) seja modernista, a sua forma (o desespero, o grito, o *pathos*) aproxima-se mais da expressão romântica. A combinação da problemática modernista com a estética romântica é, aliás, destacada por Nuno Júdice como a originalidade da poética regiana, merecedora do estatuto de “meio-caminho” entre a poesia pessoana e a poesia neo-romântica de Florbela Espanca:

(...) uma leitura atenta dos *Poemas de Deus e do Diabo* mostrar-nos-á que Régio é um conciliador da estética romântica com a novidade modernista, no modo como integra a dupla subjectividade do poeta na sua escrita, enquanto eu e o outro, no desdobramento dramático da personalidade

<sup>149</sup> Eduardo Lourenço, “*Presença* ou a contra-revolução do Modernismo Português”, *op. cit.*, p. 154.

<sup>150</sup> Tereza Moura Gudes, “José Régio: uma concepção trágica da alteridade”, *op. cit.*, p. 277.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 278.

(...). Nesta oposição entre o ser ideal e o ser real, é um conflito heteronímico latente (...). Régio coloca o problema do sujeito de um modo que retira toda a ambiguidade – mas também toda a dimensão intelectual – à dissociação eu-alma; e é essa recusa em despir-se de *pathos*, que confere ao poema um lado especular desse mundo interior atormentado e dilacerado, sem resolver as suas contradições. Desta impossibilidade, nasce o confronto com a loucura (...); e a única forma de lhe resistir é através do grito catártico, a exclamação libertadora que percorre o livro, libertando as tensões e permitindo o regresso de um apaziguamento em que surgem imagens de uma momentânea reconciliação do ser dividido.<sup>152</sup>

É curioso notar que o subjetivismo romântico da expressão regiana, conjugado com a temática da moderna crise do Eu, pode não ser sintoma da narcísica preocupação do autor consigo próprio, mas apenas a marca de teatralidade modernista. Na opinião de Fernando Cabral Martins, é precisamente isso que acontece no caso de Sá-Carneiro (que, embora Eduardo Lourenço não mencione esse facto no seu artigo, também foi alvo de algumas acusações de subjetivismo). Como explica o autor:

Mas a teatralização decisiva de um elemento literário levada a cabo pelo Modernismo em Portugal é a do Eu, ou do Autor. Pessoa cria poetas-personagens ou o <drama em gente>. Sá-Carneiro transforma o Eu lírico no objeto único de Dispersão. Um Eu que não pode constituir-se pois lhe faltam os limites, nem pode identificar-se porque lhe falta um Outro, um Tu. É a crise moderna do sujeito que é exposta, e as suas modulações nesse livro iluminam (e anulam) a própria noção de Eu heróico que o Romantismo cria, legando-o como modelo de leitura poética. Os contos e o romance organizam-se em torno do eu-quase e do eu-intermédio que na poesia se escreve, e criam ficções em que o motivo do duplo surge como a projecção narrativa dessa impossibilidade de Eu.<sup>153</sup>

Seguindo esse entendimento, podíamos dizer que a presença na poesia regiana da temática da crise do sujeito reduz a presença ostensiva do herói trágico romântico a uma tática retórica. As opiniões de David Mourão-Ferreira e Isabel Ponce de Leão que citaremos a seguir comprovam, de certo modo, esse facto:

A exibição [que o poeta faz de si] é manifestamente teatral; e resulta do dramático conflito entre si e Deus, entre si e os homens; por isso se desenha logo, nos *Poemas de Deus e do Diabo*, uma

---

<sup>152</sup> Nuno Júdice, “Régio e a afirmação do sujeito na poesia portuguesa pós-modernista”, in *Estudos Regianos*, junho - dezembro, no. 14 e 15, 2005, p. 120.

<sup>153</sup> Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 327.

iniludível tendência para os processos e imagens de raiz teatral. Quando se dirige aos humanos que o não entendem, fá-lo de um palco, de um *tablado*, de um *estrado*, de um *púlpito*; e é frequente o diálogo, a alocução, a palestra veemente”.<sup>154</sup>

A ostentação da dor assume assim uma função catártica e, concomitantemente, ensaia uma melhor percepção da natureza humana através do exibicionismo e da teatralidade, rito da obra regiana. Por tal, é recorrente, direi mesmo obsessivo, o uso de léxico e mesmo de expressões ligados ao teatro como sejam: “cai o pano”, “cena”, “máscara”, “palco”, “representar”, “plateia”, “bastidor”, “tablado”, “actor”..., associados ao persistente tom dialogístico, numa assunção da poética do fingimento.<sup>155</sup>

Ao contrário de Sá-Carneiro que, recusando o dramatismo e o exibicionismo romântico, exemplifica a metamorfose modernista da Literatura em Teatro<sup>156</sup>, Régio, paradoxalmente, alcança o mesmo “resultado” (teatralização da Literatura), agindo de forma contrária - insistindo no *pathos* e na ostentação da confissão romântica. É através dessa “teatralização romântica” que o autor de *Poemas de Deus e do Diabo* se aproxima da poética de fingimento.

Um outro aspeto que “ofusca” a problemática ontológica presente no poema *Na Praça Pública* é o drama que, por ser um drama “com” (Deus e os outros), designávamos, à maneira de Eduardo Lourenço, como psicológico. Como se revela na súplica dirigida a Deus, o sujeito poético atribui a culpa da sua impossibilidade de ser ele (eu) próprio (a sua *obstrução em-si*) ao Criador:

Senhor!...

Responde, Senhor,

Meu Autor,

Criador nosso,

Culpado disto que sou!

Porque animaste o esboço

---

<sup>154</sup> David Mourão-Ferreira *apud* Eugénio Lisboa, *José Régio – a obra e o homem*, *op. cit.*, p. 122.

<sup>155</sup> Isabel Ponce de Leão, “Entre a abnegação e a altivez (em torno da *Biografia* de José Régio)”, in *Estudos Regianos*, junho-dezembro, no. 14-15, 2005, p. 36.

<sup>156</sup> “O Modernismo e a obra de Sá-Carneiro confirmam, ou exemplificam, essa metamorfose da Literatura em Teatro. Não só por recusarem a confessionalidade romântica (...),” (*Ibidem.*, p. 174).

Quem para além de Deus é culpado da *obstrução em-si*, experienciada pelo sujeito poético, é a sociedade com o seu convencionalismo - nomeadamente, as risadas dos outros que desencorajaram o poeta, impedindo-lhe libertar o potencial da “prisão” do eu objetivo. Podíamos dizer, portanto, que a vinculação humana e espiritual (religiosa) do poeta se tornam geradoras de conflitos “psicológicos” que, pelo seu peso, acabam por o afastar do problema ontológico, transformando esse mesmo problema no assunto secundário. Contudo, contrariamente ao que sugere Eduardo Lourenço, a dominação do conflito psicológico não significa necessariamente (ao menos no caso do nosso poema) que o sujeito é ontologicamente certo e constituído (a fórmula “os presencistas são e buscam”) mas que esse mesmo conflito constitui uma espécie de “tampão” protetor do drama ontológico. Vejamos o caso do nosso poema. O facto de o drama ontológico do poeta depender de certo modo de Deus e dos outros, tira dos seus ombros uma parte da responsabilidade pela sua própria falha existencial (existencialismo). O Deus e a sociedade surgem, dessa forma, como um certo conforto ou apoio para o indivíduo. A ausência desse suporte “psicológico” e espiritual leva a que o drama do eu se transforme, como em Sá-Carneiro, no verdadeiro apocalipse ontológico e existencial, visto que o eu se torna o único responsável pela própria falha (“Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim, asa que se elançou mas não voou”<sup>158</sup>) e não dispõe de nenhum recurso perante o Nada. Como repara Alberto de Lacerda, a poesia de Sá-Carneiro, contrariamente à de poetas como Rimbaud ou Baudelaire, marcados pelo “sado-masiquismo judaico-cristão”, ela: “(...) não parte de uma situação histórica, de um condicionamento religioso”<sup>159</sup>. Desprovido de qualquer suporte, Sá-Carneiro surge como figura mais trágica ainda do que os dois poetas franceses. E também mais trágica do que Fernando Pessoa para quem “os heterónimos são desdobramento satisfeito, orgulhoso”. Em Sá-Carneiro: “o *Je est un autre* rimbaldiano é vivido dir-se-ia na própria carne, em conflito agónico, à beira sempre da explosão fatal”<sup>160</sup>. Concluindo, podíamos dizer que o critério de suporte “psicológico” sob a forma de Deus e/ou sociedade constitui a principal diferença no que respeita à “intensidade” do drama ontológico em ambos os poetas analisados. Enquanto a Sá-Carneiro interessa apenas “inquirir sobre lugar do eu”, sem “definição de

---

<sup>157</sup> P-I, p. 95.

<sup>158</sup> Sá-Carneiro, *Quase*

<sup>159</sup> Alberto de Lacerda, *op. cit.*, p. 154.

<sup>160</sup> Como afirma Alberto de Lacerda: “Para Fernando Pessoa, os heterónimos são desdobramento satisfeito, orgulhoso. Para Sá-Carneiro, O *Je est un autre* rimbaldiano é vivido dir-se-ia na própria carne, em conflito agónico, à beira sempre da explosão fatal”. (*Ibidem*, 154).

categorias morais como a coragem, o bem, o mal, a justiça, a amizade, a coragem, etc. (...)”<sup>161</sup>, para Régio, cujo principal interesse é o mesmo, essas categorias possuem uma grande importância. Enquanto o conflito de Sá-Carneiro representa a tragédia “sem suporte” (tragédia total, absoluta), na tragédia de Régio há sempre alguma causa externa ou “esperança”.

Voltando ao tema de existência problematizada como processo de “ir sendo”, como um dos exemplos dessa particular “facticidade sem Dasein”, podemos indicar o poema *Um poeta ainda canta*. Tal como em *Na Praça Pública* a existência do poeta representa aqui, mais do que o “natural” ato de ser, o turbulento processo de construção e experimentação desse ser – uma tentativa de *ser*. O sujeito lírico descreve aqui a sua existência como um processo de se deixar “ir sendo”:

Ai, arder! Mas também eu vivo ardendo  
No puro desejar deixar-me arder  
Por algo que ultrapasse o que me deixo ir sendo,  
E que afinal nem chega a nada ser...!<sup>162</sup>

A presença nessa estrofe de “algo que ultrapasse” e de “o que me deixo ir sendo” coloca em cena de novo o problema de desdobramento do poeta no eu ideal e eu objetivo. O desejo do eu objetivo de ser “ardido” pelo algo maior provém da sua inexistência enquanto sujeito definido e onticamente estável. O poeta não é – oscila, “vai sendo”. E o que se deixa ir sendo acaba por se revelar como nada.

#### 4.2. “Deus, para mim, sou eu chegado à perfeição” – *eu transcendente* e a plenitude ontológica

Um outro aspeto curioso do poema *Um Poeta ainda canta* é a autodefesa que o poeta nele dirige contra as acusações da sua, alegada ou não, filiação com a “tradicional” poética clássica e romântica. A invocação à Musa na primeira estrofe, a procura de inspiração na natureza, apontam para a sua pertença à tradição clássica, o pessoalismo (“pessoal queixume”) para a

---

<sup>161</sup> Segundo explica Carlos Ceia, Sá-Carneiro “procura em última instância a definição do ser individual. É obsidiante e una esta procura. Não interessa a Sá-Carneiro a definição de categorias morais como a coragem, o bem, o mal, a justiça, a amizade, a coragem, etc. (...). A *zeteliké* está nele concentrada num só objectivo: inquirir sobre o lugar do eu. (“O problema de intersubjectividade em Mário de Sá-Carneiro”, *op.cit.*, p. 236).

<sup>162</sup> *P-II*, p. 74.

poesia romântica. Criticado pelo facto de a sua poesia representar uma suave “lamúria do passado”, incongruente com o acelerado mundo moderno (“Não é com ela que se embala/ O novo mundo sonhado!”) e uma queixa pessoal, subjetiva (em vez de, como diria Eduardo Lourenço, “voz ciclópica”), universal – o sujeito poético defende:

Mas eu..., sou eu apenas canções finas?  
Sou eu apenas brisas, brumas, folhas, águas, aves?  
Na minha catedral não há também esquinas,  
Caveiras a rir mudo, e ralos entre as naves...?<sup>163</sup>

A resposta a essa pergunta retórica é óbvia. Como esclarece o autor, a sua branda canção tem raiz no sofrimento (“Que há sangue, fel, suor, nas flores com que me enfeito”) e nas “atávicas dores” disfarçadas pelo amargo e falso riso (“Que de atávicas dores/Engolidas no fel dos risos falsos, /Me vem a seiva dessas flores!”). O seu grito – porque sim, o poeta também grita – não é apenas o “importuno e pessoal queixume”, um “pequenino lume” no mundo a arder<sup>164</sup>, mas a revolta do homem perante o afundamento do mundo no Nada – afundamento resultante da perda nesse mesmo mundo do absoluto:

*<Adeus! Não nos empeces com teu mal,  
Tens ópios e venenos em quimeras dissolutos...  
Mais não pedimos que um só bem mortal.  
Adeus! E fica tu com os teus bens absolutos.>*<sup>165</sup>

O poeta surge aqui como o único entre os seus contemporâneos que procura encontrar o absoluto (neste caso Deus). Encontrar ou, mais precisamente, reencontrá-lo significa para o sujeito poético o mesmo que concretizar o seu verdadeiro objetivo - a “reintegração aos céus”:

E eu grite, sem pensar no código dos gritos,  
Por mim, por meus avós, por vós, por nós... Adeus!  
Sou vosso, porque sou da raça dos precitos;  
Não vosso, porque aspiro a reintegrar-me aos céus.<sup>166</sup>

No contexto das nossas reflexões anteriores, podemos interpretar essa aspiração à reintegração aos céus como desejo de recuperação da identidade absoluta que o homem perdeu com a “morte de Deus” anunciada por Nietzsche e representativa da perda de Transcendência no mundo.

---

<sup>163</sup> P-II, p.73.

<sup>164</sup> “Grito! Mas logo os tais, passando: *<Cala/Teu importuno e pessoal queixume! O grito que se quer não é de ti que fala.Que faz, no mundo a arder, teu pequenino lume? >*”. (P-II, p. 74).

<sup>165</sup> P-II, p. 75.

<sup>166</sup> P-II, p. 76.

Reintegrar-se aos céus, ou seja, unir-se de novo com a sua parte transcendente é a única forma de restaurar a completude do ser (perdida com o desaparecimento da componente divina/ideal) e assim, de preencher o vazio destinado à subjetividade. É de notar que no poema não se fala da integração, mas antes, da REintegração aos céus. Esse detalhe comprova que a plenitude do Ser e/ou a identidade absoluta já pertenceram ao poeta num outro regime temporal (e espacial?), anterior àquele em que fala – num tempo mítico semelhante ao *tempo-Asa* sá-carneiriano. Comprova também que o drama da ausência do poeta de si próprio teve origem, precisamente, na sua DESintegração do absoluto.

A insistência do poeta na prática da “canção suave” constitui, no fundo, um sintoma de saudades do tempo “mítico” anterior à separação de Deus (dos deuses) e em que o homem participava na totalidade do Ser:

Adeus! E árvores, névoas, nuvens, brisas, águas, aves  
Me ensinem, como quando o mundo não ardia,  
As tais canções de sempre, fúteis, graves,  
Que inspiram nostalgia e curam nostalgia...<sup>167</sup>

As canções suaves surgem aqui como reminiscência dos tempos míticos em que o mundo constituía um todo e o homem, integrado com ele numa unidade cósmica, gozava da plenitude do Ser. A esses tempos, terminados com a morte do Divino, seguiram-se os tempos do mundo fragmentado, em que o homem, desprovido da sua “metade divina”, perdeu não só o ponto de orientação, mas também a própria integridade ôntica. Para Régio, nessa época, isenta da dimensão divina e por Heidegger apelidada de “Noite do Mundo”<sup>168</sup>, cantar o mundo “mítico” em que o brilho da divindade está presente (o mundo da Unidade original) é o principal papel do poeta. A visão do poeta coincide nesse ponto com a do filósofo alemão para quem: “Ser

---

<sup>167</sup> P-II, p. 76.

<sup>168</sup> Ao comentar uma das elegias de Holderlin, o filósofo diz: “No entendimento de Holderlin da história, com o aparecimento do Cristo e com a sua morte chega o final dos Dias de Deuses. Desde que os “únicos na trindade” Hércules, Dionísio e Cristo abandonaram o mundo, a noite da época se aproxima. A noite do mundo espalha a sua escuridão. A época é definida pela ausência de Deus, pela falta de Deus. Contudo, a falta de Deus experienciada por Holderlin não contraria a relação cristã com Deus que se mantém nos indivíduos e nas igrejas, nem constitui uma avaliação negativa dessa relação. A falta de Deus significa que nenhum Deus jamais concentra em si os homens e as coisas de maneira óbvia e unívoca e que não “constrói” a história do mundo permitindo aos homens ser nessa história. A falta de Deus tem consequências ainda piores. Não só desapareceram os deuses, mas na história do mundo apagou-se o brilho da divindade. A época da Noite do Mundo é a época do tempo miserável porque cada vez fica mais miserável. Chegando ao ponto de não saber reconhecer que a falta de Deus é uma falta”. (Martin Heidegger, *Budować, Mieszkować, Myśleć*, Warszawa, Czytelnik, 1977, p. 168). Tradução da autora.



poeta nos tempos miseráveis significa: cantando, seguir o rastro dos deuses fugitivos”.<sup>169</sup> Como explica Régio em *Poesia*:

Através das coisas distintas, dos seres incompletos, dos fragmentos dispersos, - tacteando, cega, no vácuo por ser humana, mas obedecendo, iluminada, a um instinto superior por ser divina – ei-la vai a Poesia através dos escombros em demanda da Unidade original. (...) Poeta é o que ouve o profundo apelo de Tudo por uma Unidade quebrada mas não esquecida, e em todas as dores que sofre e canta – heroicas ou burlescas – sente ressoar o oceano da dor mãe de todas: a dor da universal separação.<sup>170</sup>

A perpetuação de canção suave pelo sujeito lírico é sintoma do reconhecimento pelo mesmo de que a falta de Deus (da Transcendência) é, efetivamente, uma falta. É sinal da consciência da incompletude ôntica do homem separado do absoluto. É, enfim, uma tentativa de, num mundo dominado pelo Nada e pela Ausência, “seguir o rastro dos deuses fugitivos”, ou seja, de restaurar, através da recuperação da componente divina (ideal), da completude do ser. É, portanto, uma chamada de atenção à, há muito esquecida, questão do ser. Ao contrário dos outros, a quem não interessa o problema do Ser, pois não reconhecem a falta de Deus como uma falta e não partilham a necessidade de se reintegrarem aos céus, o poeta, como sugere o próprio título, “ainda canta”. Saber ainda cantar, no meio dos que gritam ou riem amargamente, é o que distingue o poeta - representante dos tempos miseráveis, dos tempos do “mundo a arder”.

O canto lírico surge no poema como marca da universalidade do poeta. Essa universalidade manifesta-se, por um lado, como capacidade de perpetuar a memória da “original” condição humana - ou seja, dos tempos míticos da união cósmica entre o homem e o universo (Deus) – e, por outro, como preocupação com a condição existencial do homem moderno (desintegrado do Divino). O que encontramos no poema, em vez do conflito pessoal entre o indivíduo alienado e a sociedade é, portanto, a preocupação do homem com o problema universal de toda a humanidade – problema do esquecimento do próprio ser. Não é sem razão que as canções suaves são no poema descritas como “canções de sempre, graves”. Relembrando os tempos da plenitude do ser em que os deuses partilhavam o universo com o homem, essas canções “inspiram nostalgia” da perdida plenitude ôntica e, ao mesmo tempo, curam-na. É curioso que no texto *Poesia* Régio atribui esse duplo papel à poesia em geral. Como diz:

Poesia é então a sua implacável saudade da Inocência primitiva, e sonhada reconquista dessa Inocência por esta mesma saudade. Assim tanto a melancolia como a consolação que a Poesia

---

<sup>169</sup> Martin Heidegger, *ibidem*, p. 171.

<sup>170</sup> *P-II*, p. 320.

oferece – melancólica até quando alegre e frívola, consoladora até quando desesperada ou lúgubre – são insubstituíveis e definitivas.<sup>171</sup>

A consciência trágica do impossível regresso à unicidade ideal está presente também em *Ausência*. O poema desenvolve-se como uma série de acusações dirigidas a Deus, que apesar de fervorosas súplicas e confissões de fé e declarações do amor por parte do sujeito poético, tem-se mantido indiferente em relação a ee, ausente da sua vida. O eu lírico, procurando desesperadamente as possíveis razões desse abandono, questiona se a razão de ser posto de parte pelo Criador não terá sido a sua ambição de “ser mais que humano”:

Mas sou este ser humano  
A quem deste alma, razão,  
Coração, vontade...e o engano  
De sonhar ser mais que humano,  
Contra a humanal condição!

E é por ser mais, que me deixas  
Na solidão em que estou?  
Por ser teu filho, me fechas  
Assim só comigo, e deixas

**Entregue ao não-ser que sou?**

Colocámos o último verso citado em negrito porque é nele que a confissão do drama psicológico “com Deus” (o drama “com Alguém”), sobresselente no poema, se transforma na confissão do drama ontológico de não-ser (o drama “de Alguém”). O problema da “ausência” de Deus, “ostensivamente” indiferente para com o sujeito poético, é aqui acompanhado pelo drama da “ausência” do eu em si próprio (ausência de subjetividade). Esta relação entre as duas “ausências” pode ser interpretada como exemplo da moderna crise do Eu, ocorrida em resultado da desunião do homem de Deus na sequência da morte desse segundo pelas mãos do primeiro e anunciada por Friedrich Nietzsche através da famosa frase “Deus está morto”.

Na opinião de Michel Foucault, a proclamação por Friedrich Nietzsche da morte de Deus marcou o início da moderna crise do Eu. Ao constatar que Deus morreu, o filósofo alemão deu a entender que acabou a época em que o homem e o Deus eram um só. Com a morte de Deus, o homem perdeu a metade do seu ser, vendo a sua subjetividade dissipada. Perante a perda

---

<sup>171</sup> P-II, p. 321.

desse fundamento, desse “suporte” transcendente do seu ser, o Nada da sua nova incompleta existência tornou-se total. Como repara Nelly Novaes Coelho:

Sem dúvida, nessa amputação da dimensão transcendente do ser humano, estão as raízes da arte e da literatura moderna e pós-moderna, mostrando um mundo cada vez mais luminoso e terrível, girando em torno do *vazio* deixado pela retirada da *pedra-base sagrada*, e ainda não preenchida por nada definitivo. No lugar dela ficou apenas o *homem a si mesmo*. Daí que uma das características mais marcantes da subjetividade criada pelos tempos modernos é o *enorme vazio instalado no lugar do ser*.<sup>172</sup>

O desejo de “ser mais do que humano”, manifestado no poema, corresponde no fundo à ânsia do poeta de se reunir com a sua “dimensão transcendente”, representada por Deus. É um sintoma da necessidade de preencher o vazio instalado no lugar do próprio desintegrado ser e de recuperar a completude desse ser. O silêncio e a indiferença com os quais Deus responde às desesperadas súplicas do poeta, impossibilitando a “reintegração”, parece ser a reação do Criador à “desmedida” ambição do poeta que, como representante dos que o tinham ameaçado...ou morto, querem unir-se com ele novamente. Segundo sublinharam vários críticos o desdobramento do homem no eu real (humano) e no eu ideal (“divino”) – é o castigo de Deus (dos deuses), ameaçado(s) ou morto(s) pelo homem moderno:

Cada ser humano seria o fruto da cisão no meio da união primitiva, estado de perfeição que foi perdido quando os homens ameaçaram os deuses<sup>173</sup>.

Os deuses, como agentes do castigo atribuído ao indivíduo, fazem-se presentes no discurso de Mário em vários momentos da peça. Esses deuses são, como em *O banquete*, de Platão, responsáveis pela queda do sujeito. Ao ser separado da sua alma imortal (o Outro), o sujeito (Mário) pretende atingir o estado de plenitude, da união primitiva com a sua alma imortal, que só a morte poderia lhe dar: “[] Do vosso Oiro só me deste indícios, deuses avaros! Da vossa Unidade, só dispersão, deuses ciumentos”.<sup>174</sup>

A quebra da perfeita “união primitiva”, constituída pelo eu real e eu ideal, tem como consequência a completa dispersão do sujeito. Desprovido da sua “essência humana”

---

<sup>172</sup> Nelly Novaes Coelho, “O Jogo da Cabra Cega revisitado. A cisão do Eu nos rastros da cisão Deus/Homem e o lastro freudiano/órfico”, in *Estudos Regianos*, 2004, no. 12-13, p. 29.

<sup>173</sup> Ana Maria Lisboa de Mello (2000:111) *apud* Fernando de Moraes Gebra, “José Régio e Sá-Carneiro nas encruzilhadas dos seus duplos” in *Estudos Regianos*, 2015, no. 20-21, p. 54.

<sup>174</sup> José Régio (1980: 147) *apud* Fernando de Moraes Gebra, “José Régio e Sá-Carneiro nas encruzilhadas dos seus duplos” in *Estudos Regianos*, 2015, no. 20-21, p. 55.

(consciência de si enquanto um ser íntegro), o homem perde a sua subjetividade e deixa de ser ele próprio. “Entregue ao não-ser que é” deixa de existir. O seu ser reduz-se apenas ao eu real e ao potencial que esse contem. A presença desse potencial manifesta-se através do próprio desejo ardente do poeta de “ser mais do que humano”. Sentindo-o, mas não o conseguindo concretizar, o eu lírico fica a ele reduzido, existindo (à semelhança da personagem de Ricardo Loureiro<sup>175</sup>) apenas como esboço ou versão falhada de uma possível obra-prima divina:

Não posso! Que farei eu,  
Tua obra-prima falhada,  
Que acusa quem na escreveu  
De lhe dar o que lhe deu  
E a deixar não terminada?<sup>176</sup>

É de notar que a indiferença de Deus é dirigida apenas ao homem. Todo o resto do universo é imbuído da sua presença (“Só a mim me não aqueces/Com as bênçãos do Teu bafó; “Fosse eu terra..., e dera flor!/Fosse eu ar, mar... gozaria/No sol do teu próprio calor!”<sup>177</sup>). O homem é, portanto, o único que não participa na plenitude do ser, que está “desligado” do universo. O desejo do poeta de se transformar num elemento de natureza corresponde no fundo ao seu desejo de se reintegrar ao universo, a Deus e, assim, recuperar a “metade” necessária para poder ser ele (eu) próprio.

Existindo apenas como a sua metade “terrena” (real, objetiva) o sujeito poético não desiste da busca de Deus e, através dele, de *Alguém*. A sua procura angustiante da subjetividade assemelha-se no poema à ideia sá-carneiriana de turbilhão. Da mesma forma que o poeta órfico, Régio gira à volta de si próprio. Contudo, no “rodopio” dos seus seres potenciais (*mil caminhos do mundo*) o único que acha é essa mesma metade “terrena” de si:

Corra que não corra o mundo,  
Só sobre mim próprio giro  
Sem mais encontrar, ao fundo  
Dos mil caminhos do mundo,  
Que um eu contra quem me firo...<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> Em *Confissão de Lúcio* Ricardo Loureiro profere, a propósito do encontro com um cego a tocar violino, a seguinte frase: “Ouve esta música? É a expressão da minha vida: uma partitura admirável, estragada por um horrível, por um infame executante...” (*CdL*, p. 52).

<sup>176</sup> *P-II*, p. 36.

<sup>177</sup> *P-II*, p. 35.

<sup>178</sup> *P-II*, p. 36.

Tal como Sá-Carneiro, Régio falha em fixar as possibilidades redundantes do seu ser num ser íntegro e uno, acabando apenas por se ferir contra o próprio limitado eu objetivo. Da mesma forma que o seu mestre em *A Queda*, fica esmagado sob si próprio.

Um outro exemplo do drama ontológico resultante da impossibilidade de se “reintegrar aos céus” encontramos no poema *Velha História*. A incompletude ôntica do eu lírico surge aqui como consequência da sua desintegração de Deus – Deus que o renegou:

Eis como soul isto soul,  
Sou esta Torre truncada...!  
Que o Anjo que me expulsou,  
Quando Deus me renegou,  
Na porta que se fechou  
Tal qual sou me desenhou  
Com fogo da sua espada...

O poeta, a quem foi renegada por Deus a sua parte ideal (a reintegração com o Absoluto), mantém-se prisioneiro do seu incompleto e limitado eu objetivo. Apesar disso, continua a acreditar no seu destino “alto e raro” como Sá-Carneiro em *Partida*:

Também, porém, sou da Estrela  
Que em todo eu tenho inscrita,  
E esta loucura, acho-a bela,  
De agarrar minh'alma, erguê-la,  
E bater!, bater com ela  
Nas paredes sem janela  
Da prisão que me limita...  
  
O muro não se abrirá,  
Que em vão meu Astro me arrasta;  
Meu corpo se desfará,  
Meu pó se dispersará,  
Meu nome se apagará...  
Mas eu sei que Deus é Lá,  
Não sei mais nada! Isto basta.

Em *Poema do Silêncio* a impossibilidade de retorno à unicidade ideal é, mais uma vez atribuída à relutância de Deus. O sujeito poético revolta-se aqui contra “os céus” porque são esses céus que lhe impedem ultrapassar o seu nulo, obstruído em-si eu real:

Que só por me ser vedado  
Sair deste meu ser formal e condenado,  
Erigi contra os céus o meu imenso Engano  
De tentar o ultra-humano, eu que sou tão humano!<sup>179</sup>

Movido por “febres de Mais, ânsias de Altura e Abismo”, o poeta deseja sair da sua forma limitadora e falhada (da sua “manifestação vital”, como diria José Acácio Castro) e atingir o ideal (“o ultra-humano”), ou seja, a sua forma perfeita. “Heráldico de Si”, como o sujeito do poema *Não* de Sá-Carneiro, é pelo seu próprio ser que grita e luta. Todavia, o eu real do qual quer fugir, revela-se como o seu condão. Sendo que a perspectiva do ideal “ultra-humano” não passa de uma ilusão (“imenso Engano”), é precisamente a esse eu incompleto e “poroso” que o eu lírico permanece, forçosamente, reduzido:

Senhor meu Deus em que não creio!  
Nu a teus, abro o meu seio:  
Procurei fugir de mim,  
Mas sei que sou meu exclusivo fim.<sup>180</sup>

Como vimos, o poeta atribui o seu insucesso em sair do seu eu “formal e condenado” a Deus, “aos céus”. É precisamente por lhe vedarem essa possibilidade de se ultrapassar que se revolta (“erigi contra os céus o meu imenso Engano”) e descrê (“Senhor meu Deus em que não creio”). Contudo, como se revela, acusando Deus, acusa a si próprio, dado que Deus é a sua própria criação. Aliás, como explica: “Deus, para mim, sou eu chegado à perfeição...”. Essa afirmação revela que para o poeta, atingir a identidade absoluta - ou seja “aperfeiçoar” o Eu objetivo integrando nele o eu ideal - é equivalente a ser Deus. Deus surge, portanto, como imagem e símbolo da unicidade do sujeito resultante da integração harmoniosa do Eu real e do Eu ideal (o Outro). Tal como para os heterónimos pessoanos o mestre Caeiro é o mito da identidade absoluta, para Régio, e até certo ponto também para Sá-Carneiro, esse mito é representado por Deus. Vejamos as seguintes citações: “Deus – sou eu chegado a perfeição...”, “Deus éramos tu e eu, porque fomos separados?” (palavras dirigidas pelo Outro à personagem do Mário na peça *Mário ou Eu Próprio – o Outro*); “Vêm-me saudades de Ter sido Deus...” (*Partida*, Sá-Carneiro),

---

<sup>179</sup> P-I, p. 267.

<sup>180</sup> P-I, p. 267.

“doente-de-Novo, fui-me Deus”. A conjunção destas passagens permite-nos compreender melhor aquilo que podíamos ousar definir como o maior desejo de ambos os poetas – o desejo de “devir Eu”, atingir o Eu uno, íntegro. É essa completude ôntica, essa perfeição do ser, que a figura de Deus representa. Não se trata, portanto, de nenhuma divindade em particular (de nenhum Deus institucional) mas da plenitude (densidade) ontológica associada a todo o universo do sagrado, do qual Deus é apenas um dos representantes. Como admite Régio em *Confissão dum homem religioso*, o seu “desgosto de um mundo sem Deus” corresponde ao “desgosto da ausência de sacralidade” no mundo moderno<sup>181</sup> - sacralidade entendida não como nenhum Deus específico, mas como Divino, Transcendência ou Sagrado enquanto tal. Tal como qualquer “homem religioso” Régio deseja “profundamente ser, participar da realidade, saturar-se de poder”<sup>182</sup> e para que isso seja possível é-lhe necessário “reintegrar-se aos céus” (*Um poeta ainda canta*), ou seja, unir-se de novo com o Sagrado.

Para o facto de que o Divino regiano possa representar, mais do que Deus no sentido teológico, uma metáfora da plenitude ontológica, presta a atenção também José Acácio Castro. Segundo nota o autor:

De facto, a evolução da obra de Régio confirmará que nos versos aludidos, estamos não diante de afirmações de carácter teologizante, mas antes diante de autênticas metáforas ontológicas, onde a criação é interpretada a partir de uma bipolaridade de realidades opostas, tensionais, encontrando-se o homem no epicentro dessa relação dialéctica que tece ontologicamente todo o real.<sup>183</sup>

Uma semelhante interpretação do problema é partilhada por Carlos Ceia. No seu artigo intitulado “A crucificação do Ser na poesia de José Régio” o autor interpreta a ideia regiana de Deus como “eu chegado à perfeição” à luz do Velho Testamento, onde Deus disse ao Moisés: “Eu sou o que sou”. Como conclui o estudioso, esse “Eu sou o que sou” exprime a perfeição a que Régio quer chegar para apreender a ideia de Deus (“Deus para mim, sou eu chegado à perfeição”)<sup>184</sup>. A perfeição significa aqui nada mais do que, precisamente, “ser o que se é” (contrariamente ao “não-ser que se é”, mencionado no poema *Ausência*), ou seja, a coincidência

---

<sup>181</sup> José Régio, *Confissão de um Homem Religioso*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001, p. 202

<sup>182</sup> Ver p. 24.

<sup>183</sup> José Acácio Castro, *op. cit.*, p. 505.

<sup>184</sup> Carlos Ceia, “A crucificação do Ser na poesia de José Régio” in *De punho cerrado: ensaios de hermenêutica dialéctica da literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Cosmos, 1997, p. 256.

consigo próprio. É, afinal, essa coincidência, esse acordo entre o eu real e o sonhado eu transcendente, o sinónimo da plenitude do Ser e/ou da “comparticipação no Absoluto”<sup>185</sup>.

Vale a pena notar que a ideia de equivalência entre Deus e Eu chegado à perfeição, apresentada no poema, é muito reveladora quanto à especificidade da religiosidade regiana. O que de atípico caracteriza essa religiosidade, por Eduardo Lourenço denominada como religiosidade “sob o signo da *diferença*”<sup>186</sup>, (...) uma religiosidade-outra”, é o carácter contraditório e tensional da relação entre o poeta e Deus, resultante da ambígua atitude que cada um manifesta em relação ao outro. Deus de Régio, tal como ele mesmo, tem dupla face. É, por um lado, um Deus que *ferre* e, por outro, um Deus que *consola*<sup>187</sup>. Ou, como afirma José Acácio Castro, “um Deus misericordioso que acolhe o homem incondicionalmente” e “um Deus que, na inflexibilidade do seu juízo e castigo, assume um carácter duplo de Senhor da Justiça (...)”<sup>188</sup>. Igualmente ambígua é a posição do poeta (logo também do homem em geral) perante ele: “Régio *arroja-se nu* aos pés de Deus e, por outro lado, afirma que Deus não é mais que ele próprio chegado à perfeição. Uma humildade franciscana convive aqui com uma soberba babélica”<sup>189</sup>. Para um *homem religioso* como Régio essa soberba, esse profundo desejo de ser (como) Deus”<sup>190</sup>, em alguns poemas manifestado através da identificação com o Cristo<sup>191</sup>, quase que pisa a fronteira com o herético. O que é curioso é que esse herético desejo de identificação com Deus e/ou Cristo pode ser interpretado, respetivamente, como saudade da plenitude perdida do ser e como manifestação da solidariedade com a humanidade sofredora<sup>192</sup>. Em outras palavras, o drama de carência ontológica coexiste com o drama “psicológico” *com* alguém.

José Acácio Castro presta atenção à resolução final, no *Poema do Silêncio*, da dialética entre Deus e homem – resolução que, contrariamente do que se possa esperar, acaba não em tom de

---

<sup>185</sup> CdHR, p. 212.

<sup>186</sup> Eduardo Lourenço, “As confissões incompletas ou a religião de Régio” in *Colóquio – Letras*, no. 11, janeiro de 1973, Lisboa, p. 25.

<sup>187</sup> Deus que fere e consola in “Toada de Portalegre (Fado)”.

<sup>188</sup> José Acácio Castro, *op. cit.*, p. 505.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 508.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 514.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 512.

<sup>192</sup> “Por outro lado, como já observaram quase todos os comentadores de Régio, quer tendo em conta as ocorrências, quer a presença significativa ao longo da obra, o Cristo da Paixão, o Cristo Crucificado, imagem e espelho da dor e do sofrimento humano, quase não deixa emergir o Cristo Ressuscitado, imagem de uma nova humanidade, e de uma nova relação entre o humano e o divino. Deste modo, se através de Cristo, Régio aprofunda a dimensão da solidariedade com a humanidade sofredora, nele não se encontra caminho de salvação e de esperança, valores que parecem passar ao lado da sua obra”. (*Ibidem*, p. 513.).



“soberba babélica” mas “em tom de súplica e de expectativa escatológica. Como afirma o autor: “O silêncio do poeta e a mão de Deus unem finalmente o que parecia ontológica e existencialmente dividido: o humano e o divino. Uma resolução que é tão poética quanto dramática, isto é, ocorrida no termo de uma trama, de um percurso, onde homem e Deus são os principais viajantes”.<sup>193</sup>

Um outro exemplo muito sugestivo da dispersão do sujeito, resultante da desunião do homem e de Deus, é o poema *Grito*. A ideia de Deus apresentada nesse poema coincide com a desenvolvida em *O poema do Silêncio*, segundo a qual Deus é equivalente ao “eu chegado à perfeição”. Como afirma o sujeito poético de *Grito*:

Ele era o Deus que eu tinha de atingir!

E aquele em que Ele se cumpria

Era eu a subir

A escada que Ele próprio me estendia.<sup>194</sup>

A subida de escada estendida<sup>195</sup> por Deus corresponde aqui ao processo de devir-Eu. Deus representa o potencial que o poeta intui em si e que só nele se pode atualizar. Com o subir da escada esse potencial vai sendo atualizado e o poeta cada vez mais devém ele próprio. E quanto mais *devém*, mais *ser* conquista<sup>196</sup>. O que Deus na verdade representa é, portanto, a concretização de *devir*, ou seja, a plenitude e perfeição do ser. Chegar à perfeição do próprio ser é o mesmo que se tornar Deus. O que é aqui particularmente significativo é a ideia de que o homem só pode devir-Deus (devir-Eu/Alguém) com a “ajuda” do próprio. Igualmente, a Divindade só se cumpre através do homem (ideia de admiração mútua: *Eu Próprio – o Outro*). Portanto, para que tanto um como o outro possam “efetivamente” existir, *ser*, tem que estar em união um com o outro. Porque, como mostram as estrofes seguintes, o desaparecimento de um leva à quebra da união e ao desaparecimento do outro:

Mataste-O, como se não fora

Mais que um mortal igual a ti!

Achavas que, liberto, eu cresceria agora,

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 508.

<sup>194</sup> *P-II*, p. 243.

<sup>195</sup> Uma semelhante metáfora de existência como subida de escada divina (ideal) surge também em *Sete Canções de Declínio* (2) de Sá-Carneiro: “Num programa de teatro/Suceda-se a minha vida: /Escada de Oiro descida /Aos pinotes, quatro a quatro!”. Da mesma forma que Deus estende a escada ao sujeito regiano, o “Além” estende a “Escada de Oiro” ao sujeito sá-carneiriano. Em ambos os casos, o subir dessa escada corresponde ao processo de autossuperação e de conquista de ser – ao “devir”.

<sup>196</sup> Ver: p. 54.

Como, afinal, cresci.

Cresci, mas para os lados;  
Mas para os lados não havia nada  
Mais do que muros derrubados,  
Cascalho e pó na erma estrada.<sup>197</sup>

Desprovido da sua metade “divina” o sujeito poético fica reduzido ao arruinado e vazio eu real. Não desiste, porém, da busca do seu ser perdido, pois é essa mesma busca (de *Alguém*) que, como mencionámos anteriormente, passa a definir o sentido do seu ser. Experimentar vários “Seres”, vários eus – “ir sendo” – significa, afinal, o mesmo que “ter-se”, ou seja, possuir a subjectividade, “ser”:

Impossível não veres  
Que para ser me é necessário ser-me  
Por meio de tais Seres  
Que tê-los, nem que em sonho, é que se torne ter-me<sup>198</sup>.

Ser “Eu” significaria encontrar-se por meio de máscaras (“tais Seres”) que encobrem a inexistência do rosto, ou seja, encontrar o rosto por trás das máscaras – o *Dasein* por trás da *facticidade*. Embora o poeta não possa ser ele próprio enquanto não encontrar esse rosto, o próprio facto de o procurar através da experimentação de várias máscaras, aviva-o porque fá-lo agir, desejar. Ser Eu apenas no sonho é sempre uma forma de ser. Viver no sonho de se tornar a sua versão perfeita, “acorrentado” pelo eu ideal, representa para ele a escravidão que é melhor do que a liberdade:

Gerei-me acorrentado ao mais do que eu!  
Porque teimas livrar-me da prisão  
Se a liberdade me não deu  
Nada melhor do que essa escravidão?<sup>199</sup>

O último exemplo que aqui queríamos evocar da crise ontológica do sujeito, ocorrida como resultado da desunião “ontológica e existencial” entre o humano e o divino, é *Fantasia sobre um velho tema*. O diálogo entre “Eu Próprio” e o “Outro” desenvolvido nesse poema (e muito semelhante ao drama sá-carneiriano de *Eu Próprio – o Outro* e da versão regiana do mesmo, *Mário*

---

<sup>197</sup> P-II, p. 244.

<sup>198</sup> P-II, p. 244.

<sup>199</sup> P-II, p. 244.

*ou Eu-Próprio-o-Outro*) é ao mesmo tempo um diálogo entre Eu próprio e Deus – o Duplo. O sujeito lírico do poema vê-se dividido em ele (eu) próprio e o “Poeta” que o habita e cuja presença, a todo o custo, tenta ocultar (“Mora-me um Poeta que tento esconder”). O desejo de se desfazer desse Outro indesejado é motivado pela ânsia de “ser como toda a gente”. Dado que a existência do Outro faz o poeta destoar de toda a gente, ele acredita que só aprisionando o culpado, poderá obter a aprovação de todos. No entanto, nem fechando o Poeta com grilhões e corrente, consegue dominar o Outro. A sua pose de seguidor de convenções sociais é mantida apenas até ao momento de convívio com os cuja aprovação pretende ganhar. Pelo caminho, “dos longes de si” ouve o canto do aprisionado Poeta e tenta adormece-lo com as cantigas de embalar. Isso, todavia, revela-se inútil pois o canto do “Cativo” não emudece. O prisioneiro manifesta a sua presença, entrando em diálogo com o seu “raptor” e tentando convencê-lo da futilidade da sua tentativa de o vencer. Como explica:

E é de tal modo perdido  
O afã de me combater,  
Que é teu supremo vencer  
Não vencer – mas ser vencido...<sup>200</sup>

Ser vencido pelo Outro, mantido em cativeiro, representa para o eu a maior vitória porque é o Outro que lhe é asas, que lhe “empresta a aparência de vida”<sup>201</sup>, que o tira do Nada e transforma em Alguém:

Que trapaças de que jogo  
Inventarás por vencer-me,  
Se te rojas como um verme  
Sem as asas que te hei sido.<sup>202</sup>

Apesar dos argumentos do Outro, o Eu teima em escondê-lo e em continuar com “qualquer pomposa atitude” que o faça parecer-se com toda a gente. Ameaça matar o seu prisioneiro de forma impiedosa para depois compor elegias à sua morte. Paradoxalmente, é precisamente durante o desejado momento de convívio com os outros, marcado pelo ambiente de fingimento e hipocrisia, que o Outro se manifesta. É do Outro que provêm os versos que o Eu declama

---

<sup>200</sup> *P-I*, p. 224.

<sup>201</sup> Frase proferida pelo Outro no drama regiano *Mário ou Eu-Próprio o Outro*: “O Lord sou eu. Quem te aponta os indícios de ouro, eu. Não sou eu quem ainda te empresta essa aparência de vida?” (José Régio, *Teatro: obra completa*, *op. cit.*, p. 137).

<sup>202</sup> *P-I*, p. 224.

para “homens e mulheres com um ar de embalsamados”. O que de particularmente significativo encontramos nessa declamação é o facto de que Deus (“senhor”), a quem o sujeito poético se dirige, surge nela como o duplo do eu, a sua versão ideal. Ao contrário do eu, possuidor de “carne murcha”, “pés deformados”, feridas nos braços, o “senhor” é “tranquilo, grande, belo”. Perante ele, o eu não passa de “indigno escravo”, “triste impotente” e “servo dos *seus* pés de rei”. O Deus representa, portanto, da mesma forma que o Outro (o Poeta encarcerado), a versão ideal (e por isso inatingível) do eu – o “eu chegado à perfeição” de *Poema do Silêncio*. Como é revelado numa das estrofes ambos os “duplos” constituem a cura para o vazio da existência objetiva do poeta:

- *Sou como um grito de alarme*

*Sobre as tuas sonolências.*

*Preencho as tuas ausências*

*Com a presença de Deus...*<sup>203</sup>

Deus e o Outro-Poeta, idênticos entre si, constituem, portanto, “preenchimento” da ausência, cura para o Nada. Representam o ideal cuja perseguição tira o sujeito poético da apatia (“sonolência”) existencial provocada pela nulidade do eu objetivo. Conferem-lhe, de certa forma, a “densidade ôntica”, fazendo-o presente, real. Todavia, o que é importante é que ambos, por mais ideias e belos que sejam, não passam da criação do eu. O único Criador não é Deus, mas o eu real incompleto e limitado. É ele que cria Deus para cobrir o seu Nada, passando a viver em função da própria criação. A dependência entre os dois é, portanto, inevitável, fatal:

E eu sei que não te irás, nem eu irei.

Pesa sobre nós dois a mesma condição:

Que eu nasci servo dos teus pés de rei;

Tu, pobre rei! Servo da minha servidão.<sup>204</sup>

O poeta (o homem) não pode existir sem a sua dimensão transcendente (Deus, Ideal) porque, desprovido dela, está ausente de si próprio – logo, *não é*. Por sua vez, a presença de transcendência não tem “razão de *ser*” sem o homem. Daí a mútua servidão e “senhoria”.

Um aspeto interessante, explorado no poema, é a correspondência de Deus e do Outro (o Poeta aprisionado) na condição de “duplo” do sujeito poético. Essa correspondência torna-se explícita em vários momentos da obra. Vejamos:

Chegou a nossa hora! A realidade és tu e eu.

---

<sup>203</sup> *P-I*, p. 223.

<sup>204</sup> *P-I*, p. 229.

Contemplo-te, senhor!, eu, teu indigno escravo...<sup>205</sup>

“A realidade és tu e eu”;

“Este diálogo entre mim e eu”.<sup>206</sup>

Dialogando com Deus, é consigo próprio enquanto o Outro que o sujeito poético fala, visto que ambos os duplos correspondem ao “eu chegado à perfeição”. A expressão repetida “A realidade és tu e eu” constitui aqui mais uma prova de que o poeta só existe, é “real” – é – enquanto união de eu objetivo e eu ideal. Só essa união lhe garante a densidade ontológica suficiente para se poder afirmar como real.

#### **4.2. Padeço de alternativa<sup>207</sup> – Eu-Próprio e Eu-Outro**

O desdobramento do Eu revela-se em *Fantasia sobre um velho tema* como irresolúvel, visto que o sujeito poético não consegue alcançar a unicidade desejada, permanecendo sempre dividido:

Sou tu e eu...,  
Sou banal!  
Nem sou pele nem carne viva,  
Não sei subjugar nenhum,  
Padeço de alternativa,  
Nunca me atinjo só um!<sup>208</sup>

A contradição expressa nessa estrofe reside no facto de que o poeta declara ao mesmo tempo ser e não ser Eu e o Outro. Constatando o seu desdobramento através da frase “Sou tu e eu...” e negando logo de seguida ser tanto o primeiro como o segundo (“Nem sou pele nem carne viva”), confirma que a relação entre as duas “entidades” do Eu é gerida pela lógica dialética, de acordo com a qual “os dois termos que absolutamente se opõem ao mesmo tempo se equivalem e em que a negação é uma afirmação”<sup>209</sup>. A impossibilidade do poeta de ser um (“Nunca me atinjo só um!”) resulta, portanto, ao mesmo tempo de ele ser dividido em Eu e o Outro como

---

<sup>205</sup> P-I, p. 228.

<sup>206</sup> P-I, p. 228.

<sup>207</sup> Expressão do poema *Fantasia sobre um velho tema*, indicadora do drama de alteridade (desdobramento).

<sup>208</sup> P-I, p. 230.

<sup>209</sup> “Tal como no oxímoro e na dialética hegeliana, os dois termos que absolutamente se opõem ao mesmo tempo se equivalem. A diferença entre o elogio e o escárnio desaparece. *El-Rei é Aquele Outro*. Isto pode ser lido até neste último soneto: a contradição é dada como a negação de qualidades, mas - pela lógica oximórica - a negação é uma afirmação”. (Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 314).

de não ser efetivamente nem Eu (forma, “pele”) nem o Outro (“conteúdo”, “carne viva”). Essa contradição aproxima o drama expresso no poema à “tristeza de nunca sermos dois” sá-carneiriana. Não conseguindo emudecer o Outro, o poeta não pode ser ele (eu) próprio. Tampouco pode ser apenas o Outro porque deseja ser “como toda a gente”. Não sendo capaz de “subjugar nenhum” (eu ao Outro ou o Outro a Eu) fica a oscilar entre as duas alternativas do seu ser (“Padeço de alternativa”).

Um dos poemas mais emblemáticos da temática de desdobramento do sujeito é *O Outro*. Segundo constata José Augusto Seabra em “Prefácio” à *Poesia*, este poema, iniciador da problemática de alteridade, revela a “propensão heteronímica” de Régio:

Publicado em 1921 (...) este poema exprime a tensão dramática entre a identidade e a alteridade, que será uma das obsessões de Régio, inscrevendo-se à partida contra a acusação de subjectivismo repetidamente assacada por certos críticos à sua poesia e manifestando, mesmo, uma sua propensão heteronímica.<sup>210</sup>

A “tensão dramática entre a identidade e a alteridade” presente no poema *O Outro*, resume-se à coexistência dentro do sujeito poético de duas entidades - do Eu mesmo e do epónimo Outro. Enquanto o primeiro é descrito de forma negativa (“Ninguém”), fazendo parecer-se com um vivo-morto sem carácter, “vegetando” mais do que vivendo, o outro surge como uma personagem trágica, contudo dotada de potencial e características positivas (“Alguém”). Vejamos os contrastes: “vida frívola e perdida” vs. “vida quimérica de esperanças e de ansiedade”; “versos fáceis e bonitos” vs. “os gritos que em minh’alma um Hamlet grita”; “pobre máscara apagada” vs. “face enorme e revoltada”; “palhaço que só diz: <<mamã... papá...>>” vs. “o turbilhão (...) de coisas loucas”. O sujeito poético – ele mesmo – deseja libertar esse Outro, esse “Alguém” que existe aprisionado dentro dele, fundir-se com Ele, acreditando que assim transformar-se-ia em alguém grande: “Eu, que sou nada, então, fora um gigante”. Acaba, contudo, por se aperceber de que, provindo do seu nada, o Outro também representaria o Nada, seria ninguém (- <<Quem és tu>>/ - <<Ninguém>>)<sup>211</sup>. Tal como em Sá-Carneiro, o ideal revela-se inatingível e falso, porque o seu potencial executante se encontra de tal forma obstruído em-si que acaba por se dissolver no Nada. Da mesma forma que “Aquele Outro” do poeta orfista é o Nada que se disfarça de Tudo, o “Outro” de Régio é “um mundo, um mundo inteiro” fundado no Nada.

---

<sup>210</sup> José Augusto Seabra, *op. cit.*, p. 12.

<sup>211</sup> A famosa réplica garrettiana citada no final do poema.

Um elemento significativo nesse poema é a descrição do eu objetivo como ao mesmo tempo “cárcere e chaveiro” do Outro (“Alguém de quem sou cárcere e chaveiro”). A posse desse duplo papel comprova a importância do eu objetivo e a necessidade do seu reconhecimento (como no conto de Sá-Carneiro *Eu-Próprio o Outro*) na “dupla desejada” necessária para o alcançamento da identidade absoluta. Embora a sua obstrução em-si lhe dificulte a libertação do potencial (do Outro), é ele o seu portador (o chaveiro).

No poema *Jogo de Espelhos* mais uma vez encontramos o poeta desdobrado em eu real (eu próprio) e o eu ideal (o Outro). Tal como em *O Outro*, o primeiro surge como figura negativa (caricatura do eu ideal) e o segundo como positiva, mas trágica. O reflexo no espelho acorda o poeta do sonho megalómano, confirmando que o seu ser se reduz ao seu objetivo:

Ora no espelho em frente, uma caricatura,  
Um rosto cego, mudo, escanhado, empoadado,  
Garante-me que sou aquela compostura,  
Esse sepulcro caído...<sup>212</sup>

A problemática da desintegração subjetiva é aqui acompanhada pelo drama psicológico com os outros. A sensação da própria inadequação à convivência social reforça no eu lírico a aversão ao eu objetivo (social, externo) e a procura do trágico eu ideal.

O poema revela um aspeto interessante do psicologismo e subjetivismo regiano. Ao mostrar-se plenamente consciente da sua “megalomania” e do caráter cómico do seu drama, o poeta revela o seu distanciamento de si próprio. A autoironia contraria o seu alegado dramatismo.

Um semelhante “jogo de espelhos” repete-se no poema *Nocturno*. O reflexo que o sujeito poético vê no espelho é de um velho com sorriso irónico que tanto o atrai como repele:

Em frente, no meu espelho,  
Alguém me espreita,  
Alguém me atrai, me repele.  
Tem um sorriso de velho...  
E não se deita,  
Com medo de mim, e eu dele.

(...)

---

<sup>212</sup> P-I, p. 245.

Meu Deus! Serei eu aquele,  
Serei essa cantarinha,  
Este corpo a que me agarro,  
Ou a cabeça a nanquim,  
Que, fixa de mim, me pede,  
Projetada na parede  
Como um escarro?...<sup>213</sup>

A imagem projetada no espelho assusta o poeta porque se reduz apenas àquilo que ele considera como a sua falhada, desprezível e vazia forma – ao seu eu objetivo. Igualmente, pode-se presumir que o medo “sentido” pelo reflexo em relação à figura que o projeta, deve resultar do facto de não poder reconhecer (refletir) a subjetividade (a identidade) dessa mesma figura. Da mesma forma que em *Jogo de Espelhos* a imagem de si próprio assegura o poeta de que, tal com suspeita, a sua sensação de “ser imenso” não passa de “literatura, fogo-fátuo, solidão” e de que, na verdade, ele não vive “senão no metro e meio de si”. O reflexo surge aqui, portanto, como afronta à aspiração à identidade absoluta e a revelação do Nada do seu ser reduzido apenas ao eu real.

Um outro poema em que encontramos o tema de desdobramento do sujeito é *Narvise*. Contrariamente ao que sucede à figura mitológica do Narciso, o sujeito lírico não se apaixona pela própria imagem refletida no poço, sendo que a mesma o aterroriza (“Ah, que terrível face e que arcabouço/este meu corpo lânguido escondia!”<sup>214</sup>). Curioso é o facto de que o poeta não se identifica com o seu reflexo, como se esse pertencesse a outra pessoa. A expressão no primeiro verso do desejo de se ver dentro de si e (“Dentro de mim me quis eu ver”), na última estrofe, de “se possuir” no reflexo, comprova a dissociação entre aquilo que o poeta acredita ser (subjetividade) e aquilo que é objetivamente – entre o eu ideal e eu real. A imagem que vê no poço aterroriza-o porque o reduz ao caricatural e limitador “ser formal”. Sentindo ser algo mais do que esse eu ou ter potencial para ser mais do que ele, o poeta considera o reflexo como não coincidente com ele. Daí a sensação de ausência de si em si próprio (da subjetividade em indivíduo) e o desejo de “se possuir”, expresso no poema como auto-erotismo:

Assim me desejei nestas imagens.  
(...)  
Que eu vivo à espera dessa noite estranha,

---

<sup>213</sup> P-II, pp. 207 e 209.

<sup>214</sup> P-I, p. 56.



Noite de amor em que me goze e tenha,  
... Lá no fundo do poço em que me espelho!<sup>215</sup>

O desejo auto-erótico de se possuir no próprio reflexo é, portanto, equivalente ao desejo de possuir a subjetividade – aquilo que preenche o “ser formal”, transformando-o num ser pleno e belo, digno de ser objeto de orgulho e admiração.

É de notar que, paradoxalmente, nesse “narcísico” poema o “narcisismo” do poeta é de certa forma desconstruído. Ele não é aqui Narciso, mas deseja sê-lo. Mas nem esse desejo é, objetivamente, narcísico, visto que o seu desejo de se possuir é no fundo apenas o desejo de “ser Eu plenamente” ... ou seja...de ser. O facto de o poema ser intitulado *Narciso* pode tanto representar a ironia de Régio como a sua convicção, baseada na humildade dum crente, de que a aspiração ao Eu ideal é por si egocêntrica.

Um outro poema em que a impossibilidade do Eu é problematizada como o desdobramento no ser objetivo e no ser ideal (sonhado) é *Struggle for Life*. A incompatibilidade entre as duas “instâncias” do eu resulta aqui, como confessa o sujeito poético, no seu “aspecto dúbio”:

Sei que este meu aspecto dúbio, fez-mo  
A vida em que o meu Ser supremo e belo  
E os meus gestos indómitos não cabem.<sup>216</sup>

O facto de o “supremo e belo” Ser do poeta não caber na sua forma real, obriga-o de certa maneira a viver reduzido apenas à essa forma - à metade “formal” de si. Não podendo possuir dentro de si aquilo que o define e diferencia, vai existindo ausente de si, desprovido, como Sá-Carneiro, de “essência humana”, ou seja, da sua subjetividade. Essa condição põe em causa a realidade da sua existência, visto que a mesma se torna ontologicamente incerta (“dúbia”), oscilando no Nada. Sendo que o Alguém sonhado (“Ser supremo e belo”) existe fora do seu correspondente real (“Sim, bem sei que o tablado em que figuro/ Longe está bem de mim léguas e léguas”), apenas no sonho, o poeta vê-se como a “paródia de si mesmo”. A sua vida representa não o “natural” processo de ser, mas, como sugere o título do poema, a luta por esse ser.

Já em *Libertação* o desdobramento do eu é assinalado pela coexistência dentro do sujeito poético de duas pessoas – “menino doido” e “eu”. Embora, ao utilizar nos versos iniciais a primeira pessoa, o poeta deixe claro que se trata do mesmo indivíduo (“Menino doido, olhei em

---

<sup>215</sup> *P-I*, p. 56.

<sup>216</sup> *P-I*, p. 119.

roda, e vi/Fechado e só na grande sala escuro”<sup>217</sup>), o facto de nas estrofes seguintes usar também a segunda e terceira pessoa do singular aponta para a existência dentro desse indivíduo de mais do que um eu. Vejamos. Ao constatar na primeira estrofe a sua impossibilidade de sair da escura sala fechada, o poeta pronuncia-se em primeira pessoa. O mesmo registo é empregue na segunda estrofe onde o sujeito lírico descreve a “cirurgia” à qual submete o seu ser para preencher o tempo que passa fechado:

Como passar o tempo?... E diverti-me  
Desta maneira trágica e segura:  
Pegando em mim, rasguei-me, abri, parti-me,  
Desfiz trapos, arames, serradura...

Acabada essa violenta operação exercida no eu-objeto, o poeta dirige-se em segunda pessoa ao “menino” a quem caracteriza (à maneira muito sá-carneiriana<sup>218</sup>) como “histérico e precoce”, possuidor de “mãos trágicas de posse” e de “inquietação da Descoberta” e cuja queda relata, agora já em terceira pessoa, na final quarta estrofe:

O menino, por fim, tombou cansado;  
O seu boneco aí jaz esfarelado...  
E eu acho, nem sei como, a porta aberta!

O “eu” que manifesta a sua presença no último verso surge aqui como um ser completamente independente do menino que “tombou cansado”. O desdobramento, antes assinalado só pelo uso de diferentes pessoas do singular, torna-se aqui claro, pois ganha a dimensão física (o “eu” encontra a porta enquanto o outro está deitado após a queda), antes não óbvia. E isso é de certo modo o paradoxo da última estrofe, visto que nela o desdobramento não é somente evidenciado mas ao mesmo tempo fica nela resolvido. O facto de o eu não conseguir abrir a porta enquanto menino (tendo a altura do menino) e de abri-la após a queda do mesmo, faz-nos associar a figura do menino ao eu objetivo do poeta – o seu potencial para e, simultaneamente, o impedimento ao alcançamento do ideal. O poeta não consegue abrir a porta porque é reduzido apenas à altura do menino, ou ao metro e meio de si (como em *Nocturno*). No entanto, apesar da limitação é dotado de “inquietação da Descoberta”. É essa inquietação que o move a “escavar”, como Sá-Carneiro, no seu ser - escavar até ao ponto de se desconstruir por completo, de se desfazer nos elementos primários (como na segunda estrofe) para se poder encontrar ou se construir de novo.

---

<sup>217</sup> P-I, p. 97.

<sup>218</sup> A descrição do “menino” faz lembrar o “pobre menino ideal” de Sá-Carneiro (*Dispersão*).

Sabendo que enquanto menino, ou seja, limitado apenas ao seu eu objetivo, o poeta escava em si, e a sua persistente busca pelo ser faz o menino “crescer”. Cansado de ser limitado à sua condição de menino (“o menino tombou cansado”) “liberta-se” do seu “ser formal” e transforma-se em Alguém. É essa “libertação”, sugerida pelo título, que a abertura da porta representa. A conclusão da transformação é simbolizada pelo “boneco esfarelado”. A destruição do atributo do seu estado de menino (do indefinido e limitado eu objetivo) marca o início da era de Alguém.

O poema podia ser interpretado também sob a perspectiva “psicológica”, como relato do processo de individuação, formação de identidade. Contudo, a segunda estrofe e a dramatização através do emprego de várias pessoas fazem-nos acreditar que essa não é a única perspectiva de Régio.

O tema da desintegração subjetiva surge também como o tema do poema *Litania heroica*. O drama de desdobramento é aqui introduzido através da metáfora original do palácio, parecida com a do poema *Não* de Sá-Carneiro. Como mostra a primeira estrofe, o sujeito poético apresenta-se como um palácio degradado:

Entrem, entrem os ventos, os chuvaes, as estrelas,

No palácio inabitado

Sem telhado, sem vidraças nas janelas...

Que os vidros se me estalaram,

O telhado me voou,

E pelos mil caminhos que ante mim se desdobraram,

Os meus passos me levaram,

E eu lá vou (nem sei se vou...)<sup>219</sup>

Tal como na obra sá-carneiriana, as características do edifício real correspondem aqui a determinados aspetos do eu. Remetendo a algo grandioso e nobre, o palácio, enquanto habitação de rei, representa a ansiada concretização do potencial (o eu ideal). Contudo, a falta de telhado e de vidraças (que se partiram) aponta para a falha na realização desse potencial, visto que sem eles, o palácio é reduzido apenas a sua estrutura, “esboço” (eu real). O estado inabitado corresponde, por fim, à ausência do Eu no eu ou, em outras palavras, à ausência de subjetividade. Da mesma forma que o palácio encontra-se vazio porque lhe faltam os elementos básicos e necessários para o tornar habitável, o poeta está ausente de si porque carece daquela “essência

---

<sup>219</sup> P-I, p. 101.

humana” (da qual segundo Eduardo Lourenço carece Sá-Carneiro) que é a subjetividade, ou seja, a consciência de si enquanto sujeito. O que é curioso é que o poeta parece já ter possuído (nalgum “Tempo-Asa”<sup>220</sup>) essa consciência e, tal como Rimbaud e Sá-Carneiro, já ter habitado a totalidade do ser<sup>221</sup>. Aponta para isso o facto de que, na metáfora do palácio, os vidros se partiram e o telhado voou – ou seja, ambos os elementos já existiram, mas se perderam, dissiparam. A perda de si próprio, resultante da dispersão da subjetividade, levou ao desdobramento de múltiplos caminhos à sua frente. Esses caminhos podem ser interpretados como a pluralidade de potenciais maneiras de ser que o poeta tem de experimentar antes de encontrar as certas e reunir o seu ser destruído. Ao duvidar de estar a percorrer esses caminhos (“E eu lá vou (nem sei se vou...)!”), exprime tanto a sua desorientação no seu disperso como põe em causa a realidade da sua própria existência – como se ser disperso fosse equivalente a não-ser, logo, incapaz de qualquer ação. A invocação dos ventos, chuviros e estrelas para entrarem no palácio abandonado pode ser, por sua vez, interpretada como o desejo do eu lírico de preencher o vazio instalado no lugar da sua subjetividade perdida.

A incompatibilidade entre o eu objetivo e o eu ideal é expressa de forma mais explícita nas estrofes finais do poema:

Porque não é em mim que me sonhei viver!  
Meu ser-eu só me aperta, e só sonho esmaga-lo.  
Livre, sou tudo que é, foi, há-de ser,  
Vivo em tudo que vive, há-de viver, viveu...

E então, quando eu disser: <<eu>>,  
Já direi: <<Não! Não é de mim que falo!>><sup>222</sup>

Trata-se aqui da presença no interior do sujeito poético de dois “Eus” diferentes: o limitador eu objetivo e o “total” Eu ideal – o Outro (na terminologia de próprio Régio a essas duas “entidades” corresponderiam respetivamente o “eu particular” e “eu transcendente”). Enquanto o primeiro constitui uma espécie de cárcere para o potencial, o outro representa uma concretização perfeita desse potencial, permitindo ser e sentir “tudo de todas as maneiras”, como diria Álvaro de Campos. Como repara José Acácio Castro, esse desdobramento do eu num Outro absoluto leva a uma tensão dialética permanente e irresolúvel:

---

<sup>220</sup> Expressão do poema *Distante Melodia* de Sá-Carneiro.

<sup>221</sup> Ver na p. 24.

<sup>222</sup> *P-I*, p. 103.

Este desdobramento do «eu» num «outro» cuja dimensão é infinitamente maior, transcendendo as particularidades do indivíduo «José Régio», será uma constante ao longo da obra, e definirá uma outra tensão entre «o mesmo» e o «outro» no interior do sujeito, uma tensão dialéctica que tanto o faz «saltar» para essa dimensão de universalidade, como exige ao mesmo tempo que ela seja vivida dentro das circunstâncias, da «pequenez», dirá ele, da sua manifestação vital.<sup>223</sup>

O carácter irresolúvel dessa tensão provém do facto de que os “saltos” para a dimensão universal (para o eu ideal) têm que ser dados dentro da pequenez do eu objetivo. Visto que o eu ideal não se pode autonomizar do eu objetivo (a não ser que o indivíduo deseje enlouquecer), a dualidade, o desdobramento persiste sempre:

Efectivamente, se existe um profundo subjectivismo na obra de Régio, e eu creio que ele existe, é sempre um subjectivismo espectante de se universalizar, quase de se dissolver nesse lugar do «eu» que é o totalmente Outro, o Absoluto. No entanto, essa «dualidade desejada» nunca abandona totalmente o sujeito, que será o mesmo que dizer que Deus nunca será concebido objectiva e autonomamente sem o «eu», ou sem o «sujeito».<sup>224</sup>

A dualidade da qual aqui se fala assemelha-se à “tristeza de nunca sermos dois” sá-carneiriana. Tal como o sujeito no poema *Partida* e o narrador do drama *Eu-Próprio o Outro*, Régio quer ser dois para ser apenas um – um íntegro e completo que não duvide da sua própria existência e que viva em si. Como mostra o drama de Sá-Carneiro (*Eu Próprio – o Outro*), ser apenas o Outro (o eu ideal) sem ser Eu Próprio não é possível, visto que não leva à identidade absoluta, mas antes, à loucura. Portanto, para atingir a identidade absoluta (eu transcendente), entendida como comunhão com a “metade transcendente”, é preciso reconhecer não somente o eu ideal mas também o eu objetivo – ou seja – é preciso ser dois. A falta de aceitação do eu real transforma-se, como verificamos, na impossibilidade de ser dois e, em consequência, na impossibilidade de ser um.

A intenção de *resolubilidade* dessa tensão dialéctica entre Eu e o Outro (ou da “tristeza de nunca sermos dois”) é manifestada nos dois últimos versos citados. A utilização do futuro do conjuntivo (E então, quando eu disser: <<eu>>, / Já direi: <<Não! Não é de mim que falo!>>) sugere uma possibilidade de futura resolução do drama do eu – resolução consistente na integração dos dois “eus” opostos num Eu uno (Eu transcendente). É a diferença desse novo Eu-sujeito, qualitativamente diferente do eu atual, que o poeta tem em mente quando declara que quando disser “eu” já não é de si que falará.

---

<sup>223</sup> José Acácio Castro, *op. cit.*, p. 510.

<sup>224</sup> *Idem.*

É de notar que mais uma vez a presença do drama ontológico (desdobramento) é dominada pelo dramatismo confessional e pela problemática religiosa. O sujeito poético mostra-se como dilacerado pelo conflito entre o desejo de realização pessoal e a “fidelidade” a Deus. O seu heroísmo trágico e sofredor, tão característico de Régio, fá-lo escolher o segundo polo da “oposição”. O poeta mostra-se aberto para satisfazer a vontade do Senhor e aceitar até as piores experiências como “castigo” pela sua “veleidade”:

Em mim se cumpra a vossa Imensidade!  
... E a vida me persiga  
Com as misérias mais subtis e menos gloriosas,  
As decepções mais insólitas,  
Humilhações mais recônditas  
E raras,  
Para que enfim se extinga em mim a veleidade  
De também ir atrás de nem sei que felicidade...<sup>225</sup>

Pelo que parece, o drama ontológico de querer e não poder “ser Eu plenamente”, pelo seu foco egocêntrico na felicidade individual, entra em conflito com a faceta sofredora e humilde de um ser fiel a Deus. A desistência da “veleidade” do sonho torna-se, portanto, de certo modo obrigatória para manter a integridade da fé. A manifestação da prontidão para aceitar o sofrimento extremo (chicotadas) revela por um lado o “remorso” do poeta pelo sonho megalómano e por outro, o seu gosto exagerado pelo dramatismo, visto que a dimensão do castigo é desproporcional à culpa.

A temática de desdobramento do Eu aparece também em *Levitação* – poema que à primeira vista se podia considerar como “psicológico” por excelência. Nas primeiras estrofes o sujeito poético anuncia a sua evasão do mundo movido pelo violento e desgastante jogo de paixões e a sua ascensão à serenidade do pleno céu, onde pretende libertar-se da sua condição humana. A primeira libertação revela-se, contudo, como falhada, visto que o poeta não consegue esquecer o sofrimento inerente a condição do ser humano. Solidão, humilhação, abandono por parte de Deus, ausência de amor, morte - são esses os principais exemplos desse sofrimento. Ao imaginar a sua morte, o sujeito poético como que realiza a segunda tentativa de “ascender ao céu”:

Um como desespero ascensional, então,

---

<sup>225</sup> P-I, pp. 102-103.

Me invade, e embora os pés pesem no chão,  
Sinto que alguém de mim, mais verdadeiro que eu,  
De súbito liberto, ascende em pleno céu.<sup>226</sup>

Invadido repentinamente pelo “desespero ascensional”, o sujeito poético vê-se como que dividido em dois eus. Enquanto um se mantém fixo no chão pelo próprio peso, o outro segue o impulso de ascender em pleno céu. O eu que ascende em céu é, como diz o sujeito poético, “alguém de mim/mais verdadeiro do que eu”. É um eu que existe no interior do sujeito poético, mas que de certa forma se consegue dele libertar, autonomizar. O facto de esse “alguém de mim” ser apresentado como mais verdadeiro do que o sujeito do enunciado sugere que ele representa para o poeta a versão ideal de si próprio, aquilo que ele desejaria ser. É essa sua parte ideal, evadida da terra, que o faz pressentir “uns tais vaivéns de Deus nas brumas do seu (meu) ser”. A figura de Deus que aparece na penúltima estrofe do poema a estender a mão ao sujeito poético, conjugada com o “triplo ser” mencionado na última estrofe, faz-nos ver nessa mesma figura a síntese dos dois eus – real e ideal, terreno e divino (celestial).

Embora a temática ontológica esteja presente nesse poema, acaba por ser completamente dominada pela problemática psicológica e pela linguagem utilizada. O que mais aqui salta aos olhos não é (recorrendo outra vez ao termo de Eduardo Lourenço) o drama de Alguém (a questão da “triplicidade” do sujeito poético), mas o drama com alguém – com Deus, com os outros. A linguagem empregue, altamente pessoal e passional, reforça o carácter subjetivo do drama em causa, direcionando toda a atenção para o sofrimento do poeta que surge aqui como o ator desse drama. Ao utilizar as expressões como “ardor da inquietação doentia” ou “extremo irrespirável da agonia”, o poeta confere ao seu sofrimento o carácter extremo, demonstrando-se como uma espécie de mártir (como Job).

#### **4.3. Quase – existência intervalar**

A epónima levitação representa a suspensão do poeta no “espaço desgarrado entre o céu e a terra”, entre além e aquém como no poema *Quasi* de Sá-Carneiro, refletindo o carácter intermédio, intervalar da sua existência. Uma outra ilustração, muito sugestiva, do drama de existência intervalar pode ser encontrada em *Libelo*:

---

<sup>226</sup> P-II, p. 59.

Abri asas nas mãos para fugir,  
E raízes nos pés para amarrar.  
Levava chão nos pés indo a subir,  
Trazia céu nas mãos vindo a baixar.<sup>227</sup>

A suspensão do sujeito lírico no espaço intermédio entre “céu” e “chão” resulta aqui do seu desejo contraditório de fugir e de amarrar simultaneamente. O poeta abre asas para partir mas ao mesmo tempo lança raízes para ficar. Tentando subir, leva chão nos pés; baixando, traz céu nas mãos. Permanecendo ligado a ambos os polos opostos, não atinge nenhum deles. Fica, antes, suspenso no espaço intermédio que não pertence nem a um nem a outro. Vivendo nesse estado intervalar existe “quasi” como o sujeito poético no poema *Quasi* de Sá-Carneiro. Ele próprio descreve-se na primeira estrofe como “suspenso do passado e do porvir” que “vem e vai! Vem e vai” sem saber parar. Tal como em poeta órfico, a sua existência é marcada pela infinita oscilação entre as duas extremidades, pela condição de “ser *quasi*”.

O drama ontológico, manifestado sob a forma de existência intervalar, aparece também no poema *O Pego*. O sujeito poético apresenta-se aqui como o nadador que, ao nadar, é atraído com igual intensidade pelas duas forças opostas:

O pego que me atrai sob a flor da água em que ando  
Seduz-me como essoutro, azul, que se abre em cima,  
E, suspenso entre tais forças iguais, nadando,  
Eu sinto que já só fingir nadar me anima.<sup>228</sup>

Enquanto metáfora de “viver”, de “ser”, a imagem evocada representa a suspensão do eu lírico no “intervalo” entre a realidade humana e o ideal, entre o eu objetivo e o eu ideal, entre eu próprio e o outro. Como verificámos anteriormente, a existência intermédia, o estatuto ontológico de ser *quasi* são, por definição impossíveis, pois implicam a graduação do ser. Sendo que não existe o quase-ser (apenas ser e não-ser), a existência do poeta no meio do “duplo abismo” revela-se como inexistência. Daí a sua sensação de ser um cadáver entre os outros que vivem:

Os meus irmãos que a par, felizes de viver,  
Nadam, mas naturais, como uma alga, ou um peixe,  
Fugiriam, - sentindo o duplo abismo, e ao ver  
Que é um cadáver, já, que entre eles inda mexe!

---

<sup>227</sup> P-I, p. 130.

<sup>228</sup> P-II, p. 33.



Ao contrário dos outros que, sem questionar o seu ser, vivem felizes, o poeta “vai vivendo morrendo”<sup>229</sup> como um cadáver que ainda se mexe. “Multiplicando na água os movimentos vãos”, “fingindo uns sons e uns gestos vãos”, “fingindo nadar” quer cobrir a sua inexistência, a sua condição de, enquanto “média abstrata e carnal entre coisas que não são nada”, ser Nada<sup>230</sup>. A tentativa de mascarar esse Nada visa “compor o ar de também ser dos que não veem nada...” e, por via disso, de pertencer ao mundo “humano”. Mais uma vez o drama ontológico surge aqui como anterior ao drama psicológico. O sujeito poético não consegue ser feliz como os outros porque não existe em si.

Um outro exemplo dessa interdependência encontramos no poema *Adens* onde o problema da inexistência do eu em-si ganha prioridade em relação à questão da sua ligação “humana” com outra pessoa. A despedida com a “amada” transforma-se aqui em confissão do drama de ser. “Conquistar os mundos que há nos fundos do meu nada” é indicado como a razão da separação dos amantes e o maior objetivo do sujeito poético, mais importante até do que a mais forte e valiosa ligação humana – o amor. O motivo por trás da sua necessidade de conquista é a reação à experiência do próprio ser como o Nada:

Vai-te!, que eu fui chamado a conquistar  
Os mundos que há nos fundos do meu nada.  
Talvez depois reaprenda a inocência de amar...  
Talvez...mas aí!, depois de que alvorada?<sup>231</sup>

Mais uma vez o poeta “busca porque não é”. Sobrepondo a busca de si próprio à procura do amor, demonstra que o seu verdadeiro drama não é a sua relação com os outros (drama com alguém), mas a sua inexistência enquanto sujeito. A resolução do drama ontológico revela-se, portanto, como prioritária, visto que é esse drama que gera o conflito psicológico manifestado como impossibilidade do poeta de desfruir do amor. A interligação de dois conflitos é bem visível na segunda e terceira estrofe:

Vai-te! O luar é para os outros; e os afagos  
São para os outros.... os que ensaiam serenatas.  
Já a Lua que nos lagos bóia pérolas e pratas  
Não nasce para mim, que estou sem lagos.

---

<sup>229</sup> Expressão do poema *Cul de Lampe* de Álvaro de Campos. Ver na p. 57.

<sup>230</sup> No *Livro do Desassossego* Fernando Pessoa diz: “Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou, entre o que sonho e o que a vida fez de mim, a média abstrata e carnal entre coisas que não são nada, sendo eu nada também”. (*LdD*, p. 399)

<sup>231</sup> *P-I*, p. 265.

Quando me nasce, é como um reluzir da treva,  
Um riso da escuridão.

(...) <sup>232</sup>

O que é aqui transmitido é que a incapacidade de demonstrar o afeto e a falta de sentimentalismo romântico (drama psicológico) do poeta resultam do facto de ele experienciar o próprio ser como o Nada (drama ontológico). “Estar sem lagos”, necessários para o surgimento do reflexo da Lua, significa para ele o mesmo que não possuir o fundo indispensável para poder ser “recetivo” ao amor – ser vazio por dentro, ser Nada. Nessa condição qualquer ilusão de ser (reluzir da treva) revela-se como ironia do não-ser e intensifica o Nada (“riso da escuridão”). É de notar que, ao atribuir a maior importância ao problema ontológico, o poeta manifesta, de certa forma, a sua dissonância da filosofia e estética do Romantismo, movimento para o qual o drama psicológico constitui a principal matéria poética. Ironizando os clichés desse movimento – como tal característico luar como cenário do encontro amoroso – expressa um certo desprezo para com a duvidosa profundidade da corrente. Contrariando todas as acusações de sua vinculação ao Romantismo (pelo psicologismo e subjetivismo), o poeta mostra-se perfeitamente inserido na corrente a que “oficialmente” pertence – o Modernismo.

Embora o seu ser atual represente o Nada, o poeta acredita que nos fundos desse Nada há “mundos” por conquistar. Acredita que conquistando esses mundos, ultrapassará a nulidade do seu eu real e existirá. Só aí, enquanto Alguém, sujeito ontologicamente firme, Eu absoluto será capaz de amar e possuir o afeto. Portanto, tal como Sá-Carneiro, o sujeito regiano só possuirá quando existir. Contudo, o poeta tem a consciência de que a desejada plenitude do ser é, ao mesmo tempo que bela, muito difícil de atingir:

Porque até Lá, é longe; e é tão incerto,  
Tão frio, tão sublime, tão abstracto, tão medonho...  
Como dar-te a sonhar este sonho dum sonho?

Tal como em Sá-Carneiro o ideal representa o sonho e a impossibilidade ao mesmo tempo.

---

<sup>232</sup> P-I, p. 264.

## 5. Considerações finais

Tendo como contexto e ponto de partida a disputa entre Eduardo Lourenço e Eugénio Lisboa, desencadeada pelo controverso artigo lourenciano “*Presença* ou a contra-revolução do Modernismo Português?”, o presente trabalho teve como objetivo determinar se a divergência entre a geração de *Orpheu* e o grupo de *Presença*, originadora da divisão oficial do Modernismo Português em Primeiro e Segundo, se manifesta sobretudo a nível de profundidade ontológica (proposta de Eduardo Lourenço) ou somente no campo de linguagem (versão de Eugénio Lisboa). Devido ao limitado âmbito da dissertação, optou-se pela análise da poesia de apenas um representante de cada geração – Mário de Sá-Carneiro e José Régio, respetivamente. Como critério de escolha dos autores estipulou-se a afinidade de “sensibilidade poética”.

O que se conclui, terminada a nossa análise, é que nem o critério de peso ontológico (defendido por Eduardo Lourenço) nem o de linguagem poética (apoiado por Eugénio Lisboa) explicam, só por si, a diferença entre as duas fases de Modernismo Português. Como mostraram os exemplos estudados, a classificação do Primeiro Modernismo como “ontológico” e do Segundo como “psicológico”, baseada na fórmula de acordo com a qual os órficos “buscam porque <não são>” e os presencistas “<são> e buscam”, não reflete toda a complexidade da problemática das respetivas gerações literárias. Igualmente, não é apenas no campo da linguagem que se manifestam todas as diferenças entre os dois “modernismos”.

No que respeita à proposta de Eduardo Lourenço, ao longo do presente estudo verificou-se que, ao contrário do que assumia o ensaísta, tanto a poesia de *Orpheu* como a de *Presença*, representadas aqui respetivamente por Mário de Sá-Carneiro e José Régio, levantam questões de ambas as naturezas – ontológica e psicológica. Contrariamente à convicção do filósofo, a alegadamente “pessoalíssima” obra da principal figura da “psicológica” *Presença* revelou-se, tal como a “ontológica” poesia do Mestre de Régio, perpassada pela problemática do Ser, ou mais precisamente, do não-Ser. Como demonstraram os exemplos das obras analisadas, Régio, da mesma forma que Mário de Sá-Carneiro “busca porque <não é>”. O “alguém da Procura”, cuja presença identifica Eduardo Lourenço na sua poesia (e na poesia presencista em geral) é, afinal de contas, ninguém. É um ser sem substância, alguém de “presença ausente”<sup>233</sup>, estátua, fantasma, turbilhão inconstante de várias possibilidades de ser. Perante essa indeterminação do próprio ser, a reconciliação com Deus e com os outros que esse alguém-ninguém *procura* é

---

<sup>233</sup> Expressão do poema regiano *O Santo de Pedra*. (P-I, p. 70).

sempre, como no poema *Adeus*, secundária à reconciliação consigo mesmo, ao encontro da própria subjetividade.

A análise das obras escolhidas revelou que a crise do sujeito, entendida como a desintegração, dispersão, anulação, desaparecimento, ausência, inexistência do mesmo, resulta em ambos os casos da inconformidade entre a identidade objetivada do indivíduo e a sua consciência subjetiva (não coincidência entre o eu objetivo e o eu ideal). Tanto Sá-Carneiro como Régio<sup>234</sup> veem-se obstruídos no seu eu real que consideram como uma falhada e limitadora forma, não correspondente à perfeição do ser que, aprisionado, existe neles em potencial. O pressentimento desse potencial, com o qual se identificam mais do que com a sua identidade objetiva (eu real), não lhes permite existirem apenas no “metro e meio de si” (Régio), levando a que vivam consumidos pela ânsia de concretização de identidade absoluta. O caráter ideal, “mítico” dessa identidade desejada implica, contudo, a sua inalcançabilidade. Aprisionados por um lado na sua forma carnal (obstruídos em-si) e seduzidos, por outro, pelo sonho do eu total (redundância de si), os seus (não)-sujeitos representam a “média abstrata e carnal entre coisas que não são nada”, ficando nessa existência intermédia obrigatoriamente reduzidos ao Nada.

Não sendo nada, não sendo ninguém, os poetas *não são* “efetivamente” (não existem enquanto sujeitos) porque, como demonstrou a evocada teoria de José Gil sobre a ontologia de Alberto Caeiro, só se pode realmente *ser* sendo si (eu) próprio, ou seja, sendo diferente na sua maneira de estar (existir/ser) no mundo. É, portanto, o mesmo que dizer que só se pode efectivamente *ser* sendo sujeito, ou seja, possuindo subjetividade/identidade. A alteridade (desdobramento, duplicidade, outramento, máscaras, dúbios, heterónimos), a “obstrução em-si” (impossibilidade de ser eu, dispersão, estilhaçamento do Eu); a “redundância de-si” (pluralidade de potenciais formas de ser), a existência intervalar (*ser-quasi*) constituem manifestações da desintegração subjetiva (do *não-ser*) que claramente se contrapõem à “mesmidade” necessária para se ser si (eu) próprio e, por via disso, para possuir subjetividade – logo – para *ser*. Dado que a única solução para o drama de não ser reside no encontro da própria subjetividade, a “busca

---

<sup>234</sup> Uma das dificuldades na abordagem da poesia de Mário de Sá-Carneiro e de José Régio está relacionada com a questão de autobiográfico. Contrariamente a Fernando Pessoa, que não nos surge como idêntico ao sujeito poético, nos dois autores em causa a biografia impõe-se, de certo modo, à poesia resultando em que seja, por vezes, difícil discernir entre o poeta e o eu lírico.

de Alguém” (“tender a si”, “devir-Eu”, “caracterizar a sua ipseidade”, “reencontrar-se na sua forma subjetiva”, “aprender a identidade”) transforma-se no maior objetivo de ambos os poetas.

A “busca de Alguém”, principal matéria poética tanto de Sá-Carneiro como de José Régio, desenvolve-se em ambos os autores como o processo de “ir sendo”, consistente em experimentação de várias potencialidades redundantes do próprio ser, de “encarnação” de múltiplos “eus” representados pelas máscaras, duplos, dúbios. Carecendo de estabilidade ontológica em forma de sua singular forma de existir, do seu único *Dasein*, enfim, da sua *essência humana*, os poetas *não são*, mas preenchem o vazio que persiste no lugar para ela destinado, com as identidades “substituintes”, procurando numa (ou nalgumas) dessas identidades encontrar o *Alguém*. A concretização de identidade absoluta, que é o que a ideia de *Alguém* no fundo traduz, consiste para ambos no alcançamento, ou mais precisamente, na reconquista de “unidade mítica consigo mesmo”.

Como demonstrámos ao longo da dissertação, a identidade absoluta representa para ambos os poetas algo que, num tempo mítico, “tempo-Asa”, eles já possuíram, mas que perderam irrevogavelmente com a desunião do seu ser perfeito em duas metades onticamente incompletas – eu real (objetivo) e eu ideal (divino, absoluto, transcendente). A recordação, a “distante melodia” dessa época da participação na totalidade do Ser é intuída por eles como sinal de um extraordinário potencial (do destino “alto” e “raro”) e transforma-se no motivo da sua desmedida e inextinguível ânsia ideal – face eufórica de profunda carência ontológica. É nela que têm origem as saudades de Sá-Carneiro de “ter sido Deus” (*Partida*) e o desejo de Régio de “se reintegrar aos céus” (*Um poeta ainda canta*) – ambos correspondentes ao anseio de “ser Eu plenamente” ou “regressar a si profundamente”. É ela o motivo de se sentirem “reis exilados ou emigrados astrais” e de serem consumidos pelo insaciável *desejo astral (desespero ascensional)*. Recorrendo às ideias de Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger, pode-se interpretar esse tempo mítico do qual os poetas têm nostalgia como o tempo, definitivamente perdido, anterior à morte de Deus, anunciada oficialmente por Nietzsche – tempo precedente à época da Noite do Mundo (Heidegger), do fragmentado *mundo a arder* (Régio, *Um poeta ainda canta*) – um tempo da unidade de Ser, tempo em que a Transcendência era imanente ao mundo e ao homem. Tendo em consideração a especificidade da religiosidade regiana e “a-religiosidade” de Sá-Carneiro, percebe-se que essa Transcendência que eles procuram não é nenhum Deus específico, institucional. É o Absoluto em que podem gozar da plenitude do Ser para, assim, eles próprios

serem (como) Deus. Em Régio, marcado pela sua religiosidade – o Divino; em Sá-Carneiro que, como resumiu Fernando Pessoa, não teve vida mas teve génio - a Arte. Em ambos os casos (embora no caso de Régio seja menos explícito), a ideia de Deus corresponde à “unidade mítica consigo próprio”<sup>235</sup> (Deus sou eu chegado à perfeição”) e à plenitude ontológica visto que, enquanto forma (manifestação) do sagrado, esse mesmo Deus representa o estado de saturação (densidade) de ser – a plenitude ontológica. Para os seres ontologicamente porosos (dispersos, desdobrados, estilhaçados), inexistentes em si, como Sá-Carneiro e Régio, essa plenitude representa a solução ideal do seu drama ontológico (a satisfação de fome ontológica) e o vislumbre de possibilidade de *ser*. Dado que o carácter assintótico dessa solução a torna, à partida, impossível, é o *devenir* – o processo de conquista, estruturação, determinação do ser, de autossuperação, de “passagem” do *eu particular* ao *eu pessoal* e ao *eu transcendente*, que, embora seja apenas o caminho para esse *ser*, se assume, de certa forma, como ele próprio. Em outras palavras, perante o “turbilhão” caótico de múltiplas possibilidades de ser que o (não)-sujeito sá-carneiriano e regiano representa, a tentativa de estruturação e “fixação” dessas possibilidades, o *ir sendo* ou o *devenir* equivale já por si à conquista de densidade ôntica e, por via disso, de ser singular. Porque, como explica Alexandre Marquês Cabral:

(...) se o *devenir* diz primariamente respeito justamente ao embate entre as forças, este nunca será suprimido, pois, com a morte de Deus, o caos determina a vontade de poder, o que significa que há sempre um espaço aberto para a retomada do *devenir* em meio à realização do singular. Nesse sentido, o caos impõe ao singular ter de assumir o *devenir* como elemento constitutivo e necessário de si mesmo. (...) Assim, o *devenir* se transforma em “matéria-prima” de intensificação [densificação ôntica] do “si mesmo” do ente.<sup>236</sup>

Resumindo, pode-se dizer que em ambos os poetas o *devenir*, o *ir sendo*, acaba de certo modo, por se instituir como o sentido de ser visto que, sem garantir a estabilidade ontológica, confere aos eus dispersos alguma densidade ôntica. Recorrendo à terminologia existencialista, dizíamos que a existência (o *devenir*) passa neles a determinar a *essência* (o *ser*), assumindo-se como ela mesma. O que é nisto mais importante é que os poetas que “buscam porque não são” passam a ser porque buscam. E enquanto buscam, são. A ânsia da procura, o sonho de ser é o que, mesmo que por

<sup>235</sup> Eduardo Lourenço, “O desespero humanista de Miguel Torga e de novas gerações”, *op. cit.*, p. 88.

<sup>236</sup> Alexandre Marquês Cabral, *op. cit.*, p. 554.

poucos momentos, os faz existir, viver, sendo que esse mesmo sonho representa, como diria Fernando Pessoa: “a confissão de necessidade de viver”<sup>237</sup>.

O sonho de identidade absoluta nasce, precisamente, como identificação por parte dos poetas da própria incompletude ontológica e, por via disso, da admissão da sua necessidade de *ser* (de viver). Como vimos, a desesperada busca de Alguém constitui em ambos os poetas a reação ao Nada da sua (in) existência objetiva, da sua “presença ausente”. Tal como a personagem do citado conto *O Mistério*, não existindo no plano real, os poetas procuram construir a sua vida no plano ideal. Movidos pelo “desejo astral” (Sá-Carneiro, *O Lord*) e/ou “desespero ascensional” (Régio, *Levitação*) partem em busca do Além onde possam, como Campos, “ser tudo de todas as maneiras”, onde atinjam a plenitude e perfeição do ser, própria de Deus. Esses episódios eufóricos de frenesi ideal surgem, em ambos os casos, intercalados com os estados mais “calmos” de foco na realidade objetiva que é, a consciência da inalcançabilidade do sonho. A constante alternância entre as duas disposições reflete a oscilação entre *ser* (aproximação à plenitude ontológica) e *não ser* (conformação com o Nada). O que é particularmente importante é que, enquanto os primeiros mantêm fortes parecenças entre os dois autores, manifestadas através da imagística e linguagem utilizadas, os outros revelam diferenças significativas que refletem a divergência na forma como os dois autores lidam com os falhanços da sua busca. Ao mesmo tempo que, *esmagado sobre si próprio* (*A Queda*) Sá-Carneiro, desiste, refugiando-se na passividade e no niilismo, Régio, apesar de ficar *ferido contra si mesmo* (..), continua a lutar com todo o seu desespero e dramatismo – dramatismo que, perante o profundo *além-tédio* do Mestre órfico, ganha caráter consolador. Enquanto em Sá-Carneiro permanece apenas o Nada, em Régio, mesmo que a busca falhe, fica sempre a paixão, refletida pela sua linguagem. O dramatismo e o desespero constituem, afinal, uma forma de reação. São sinal de luta, sinal de que ainda se sente algo e que há por que lutar. Contrariamente, o niilismo é sintoma de desistência, de resignação com o Nada – Nada que se torna completo, total.

Como se verificou, esta diferença entre os dois autores parece resultar daquilo que Alberto de Lacerda, ao referir-se à poesia de Sá-Carneiro, definiu como a falta de “suporte”. Ao contrário de José Régio, Sá-Carneiro não dispõe de nenhum suporte em forma de fé religiosa ou envolvimento social. O “psicológico” drama regiano “com alguém” (neste caso, com Deus) é,

---

<sup>237</sup> Como diz o autor: “Viver a vida em sonho e falso é sempre viver a vida. Abdicar é agir. Sonhar é confessar a necessidade de viver, substituindo a vida real pela vida irreal, e assim é uma compensação da inalienabilidade do querer viver”. (*LdD*, p. 94).

no fundo, o que alivia, de certo modo, o drama do Não-Ser porque direciona a parte da atenção do poeta a si. A sua religiosidade, não obstante a toda a sua especificidade e “heretismo”, é para Régio um recurso perante o Nada. Em Sá-Carneiro, desprovido de qualquer recurso, o drama do Ser transforma-se num verdadeiro apocalipse ontológico. O sujeito não só não existe como, carecendo de qualquer suporte, não encontra nenhum conforto para a sua tragédia. Nada “distrai” a sua atenção do total e irremediável Nada. Trata-se, portanto, de tragédia absoluta, total, tragédia sem par.

Se, como quer Eduardo Lourenço, entre os dois modernismos existe realmente alguma diferença ao nível de conteúdo ontológico, acreditamos que ela consiste, não na anulação do sujeito, mas, precisamente nesse caráter total do Nada que imobiliza Sá-Carneiro, nessa sua falta completa de esperança (de suporte). Ao contrário de Régio em que a tensão dialética tende sempre a uma resolução (reconciliação) - pois há sempre uma “esperança” - em Sá-Carneiro a dialética é sempre mais próxima do momento negativo. Essa tendência, essa “paixão de negatividade” deriva da falta de qualquer “suporte” que “distraísse” o poeta do negativo. De qualquer das formas, ao contrário do que assumia Eduardo Lourenço, essa diferença não implica a maior “profundidade” ontológica do drama de Sá-Carneiro, mas apenas a maior intensidade. O drama de Não-Ser, manifestado como anulação do sujeito é, como verificámos, igualmente presente e “profundo” em ambos os poetas.

O contraste entre a “paixão de negatividade” sá-carneiriana e a positiva “intenção de resolubilidade” regiana encontra o seu reflexo nas respetivas linguagens poéticas. Apesar das algumas significativas parecenças da imagística relativa aos estados da ânsia ideal, o tom geral dominante difere entre os dois autores. Enquanto em Sá-Carneiro nos deparamos com o tom “frio”, decadente, “desataviado” (tirando a linguagem entreaberta à “transposição de sensações), próprio para exprimir os estados de apatia, niilismo e negação, em Régio domina o registo exaltado, emocional, patético (que Nuno Júdice chama “adolescente”), perfeitamente correspondente ao desespero e rebeldia do autor. Para Nuno Júdice a diferença desses tons constitui o principal ponto de divergência entre os dois modernistas<sup>238</sup>. Sendo que o centro da poesia de ambos os autores ocupa a crise do Eu que, como é sabido, é a principal marca da

---

<sup>238</sup> “É certo, porém, que destes três exemplos, cada um à sua maneira diverge do clima poético de Régio; Sá-Carneiro pelo seu tom decadente de que o poeta só se afasta quando adere à novidade futurista (...)”. (Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 117).



poesia do Modernismo, a única razão de o primeiro ser considerado modernista e o outro não (e antes, etiquetado como “psicologista”, “pessoalista” ou “subjativista”) é a “romântica” forma com que o autor de *Biografia* se expressa.

É importante salientar que a estética “romântica” de desespero ou/e de lirismo é a opção tomada por Régio com plena consciência e “responsabilidade”. Como mostraram os exemplos dos poemas *Poema do silêncio* e *O poeta ainda canta*, a exibição aberta e um tanto “teatral” dos sentimentos e a assunção direta do gosto por essa exibição são a escolha do poeta, reveladora do seu próprio, individual caminho poético, caminho que Nuno Júdice considera como próprio de um adolescente reflexivo<sup>239</sup>. Essa opção não é, na nossa opinião, sintoma do seu intrínseco psicologismo (subjativismo/narcisismo), nem tanto da sua fidelidade ao princípio presencista de sinceridade mas, talvez, e como suspeitou o próprio Eduardo Lourenço - apenas uma estratégia – concebida “intelectualmente”, à maneira pessoana – de, enquanto continuador dos “gigantes” de *Orpheu*, demonstrar a originalidade da sua própria expressão poética. Porque dar continuidade ao Modernismo no estilo de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, mantendo o mesmo génio e “brilho”, podia parecer (e ainda parece) uma tarefa inexecutável. Depois do “abalo” que na história da literatura portuguesa representaram estas duas figuras - capazes de, através da linguagem poética, transfigurar a realidade - a única maneira de perpetuar as suas conquistas sem ficar ofuscado pelo génio da sua linguagem poética é criar a sua própria forma de expressão. Parece mesmo ter sido essa a tática escolhida por José Régio para, sendo diferente (original), dar continuação às “vozes ciclópicas” de *Orpheu*. Tática que se revelou muito eficaz, visto que, como admite o próprio Eduardo Lourenço, assegurou à poesia do fundador de *Presença* um único, singular <tom Régio><sup>240</sup>.

No que respeita à questão da origem de *pessoalismo* da expressão regiana, é curioso notar que o próprio Eugénio Lisboa desconfia que, apesar do princípio de sinceridade poética sancionado pelo manifesto de *Presença*, o “psicologismo” e “subjativismo” do autor, possam ter, a tão criticada pelo poeta, origem intelectual. Como sugere o estudioso:

---

<sup>239</sup> “O que ele faz (...) é afastar-se dos outros, seguindo o caminho próprio que se caracteriza apenas pelo facto de não ter qualquer outro ao seu lado. É o rumo do adolescente, na fase de ruptura edípica – mas um adolescente que reflecte sobre a sua atitude, dramatizando-a de forma cénica” (*Ibidem*, p.118).

<sup>240</sup> Como disse o ensaísta: “Há realmente drama na sua obra, e um drama que impõe respeito pela seriedade inofismável e funda de onde procede, a ao qual um não sei quê de humilde e orgulhoso, de revolta e arrependimento, de rico e pobre na forma e conteúdo dão um <tom Régio>, na verdade singular” (Eduardo Lourenço, “O desespero humanista de Miguel Torga e de novas gerações”, *op. cit.*, p. 83).

Não estaria Régio a trair o seu próprio campo? Não seria o receio nunca a si próprio confessado de se parecer mais com Pessoa do que com Sá-Carneiro que o levaria, numa manobra de autodespiste, a extremar a eloquência do ataque...àquilo mesmo que temia? (...) De facto, Régio, preocupado com o problema, ter-se-á perguntado a si próprio o que havia de cálculo inteligente, de lucidamente pensado, de criticamente organizado, de intencional – nas suas criações.<sup>241</sup>

A teatralidade e exibicionismo do autor seriam, como verificámos, provas dessa “traição” do princípio “presencista” e sintomas da sua adesão (ou, pelo menos, da aproximação) à poética modernista (e, em especial, pessoana) de fingimento.

Independentemente da motivação por trás da aposta de Régio na estética “romântica” (linguagem passional e dramática) e teatral o certo é que essa mesma linguagem, marca inconfundível da sua poesia e a principal determinante da sua originalidade, distancia o poeta presencista da ciclópica voz de Sá-Carneiro (e também de Pessoa). Enquanto o discurso “sabiamente desataviado” desse último, capaz de unir “o inefável e a frontalidade brutal”<sup>242</sup> não deixa dúvidas quanto à sua “modernidade”, o *pathos* romântico de Régio encobre o conteúdo modernista, ligando a sua lírica ao “fluir tradicional da poesia portuguesa”. Contudo, uma leitura aprofundada e atenta dos seus poemas torna evidente a presença desse conteúdo, expresso de forma “romântica”. A capacidade do poeta de conciliar a estética romântica com a problemática modernista da crise do eu foi, aliás, identificada como a particularidade da poética regiana. Há quem, como Nuno Júdice, veja a poesia de Régio como um meio-termo, uma terceira via entre a poesia neo-romântica, dominada pelo excessivo “pulsar do instinto vital” e representada por Florbela Espanca e a, modernista por excelência, poesia de Fernando Pessoa<sup>243</sup>, marcada pelo “artificialismo” da heteronímia.

Embora a linguagem poética constitua, como acabamos de constatar, um ponto de divergência entre os dois *modernismos*, não podemos concordar que, como assumia Eugénio Lisboa, seja ela o único campo em que a diferença se deve medir. Segundo verificamos, a

---

<sup>241</sup> Eugénio Lisboa, “José Régio e Mário de Sá-Carneiro: as afinidades electivas?”, in *Revista Colóquio-Letras*, Setembro 1990, no. 117/118, p. 221.

<sup>242</sup> Para Alberto de Lacerda a poesia de Sá-Carneiro “é uma poesia que vai acontecendo na própria tessitura do verbo: bloco de linguagem com uma arquitetura sonora que integra o inefável e a frontalidade brutal. O inefável ultrapassa os moldes simbolistas, e a frontalidade brutal em poemas como “Caranguejola” e “Fim” instaura o coloquialismo, catalisado por Nobre (...). Sá-Carneiro foi o primeiro a compreender, e dilatar, uma das grandes inovações de António Nobre (...): o discurso poético sabiamente desataviado. (*Op. cit.*, p. 153).

<sup>243</sup> “Entre os dois caminhos – esse pulsar do instinto vital e o artificialismo que ele entrevê por detrás das máscaras pessoanas – a sua é uma terceira via” (Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 117).

diferença entre poesia de Sá-Carneiro e de Régio manifesta-se também, de certo modo, a nível de problemática ontológica, contudo, não de forma destacada por Eduardo Lourenço. Como vimos, o critério do *não-ser* do sujeito, destacado pelo autor como a principal “medida” de profundidade ontológica, não é viável para explicar a diferença entre os entre as duas gerações “modernistas”, visto que tanto Sá-Carneiro como Régio buscam porque *não são*. A verdadeira diferença no que respeita à questão ontológica não reside na presença ou ausência do drama da crise do sujeito, mas apenas na intensidade desse drama – maior em poeta órfico, desprovido de qualquer “suporte” e menor em Régio que desafia o Nada com a sua fé. Para além da intensidade do drama, o que mais de ontologicamente distinto há entre os dois poetas é a forma como cada um “experiencia o Espaço e o Tempo”. A análise das respetivas obras, leva-nos a confirmar que, tal como declarava Eduardo Lourenço, enquanto a poesia de Sá-Carneiro transfigura a experiência espacial e temporal de uma maneira sem precedentes, em Régio essa experiência mantém o carácter mais tradicional. Ao contrário da poesia de Régio que “vem depois do mundo” – os poemas de Sá-Carneiro, como que dotados de poder ontológico, fazem o mundo existir (mundo universal e absoluto pela sua impessoalidade, atemporalidade e pluridimensionalidade). A transfiguração da realidade, operada pela linguagem sá-carneiriana, transforma a experiência dessa realidade como se ela fosse de ninguém em particular e de todos ao mesmo tempo<sup>244</sup>, conferindo aos poemas uma dimensão universal, humana.

Acreditamos ter conseguido demonstrar que, não obstante da “militância” e pathos dramático da sua expressão poética, Régio consegue alcançar a mesma profundidade filosófica (nisto, ontológica) e a mesma universalidade que o seu Mestre. Tal como o génio de *Orpheu* é capaz de transformar o seu drama de *enfant gaté* numa *tragédia da própria condição humana*<sup>245</sup>, o autor de *Cântico Suspenso*, convoca através da “cruz pessoal” do “eu”, o homem universal na sua condição existencial. Como reparam vários críticos, o drama de Régio não é, como

---

<sup>244</sup> “(...) a sua experiência aparece como se fosse de ninguém, como a voz mesma de uma consciência que não se toca jamais como consciência” (Eduardo Lourenço, “*Presença* ou a contra-revolução do Modernismo Português?”, *op. cit.*, 151).

<sup>245</sup> Como repara Alberto de Lacerda, na poesia de “Esfinge Gorda” a tragédia pessoal do Eu narcísico transfigura-se no drama universal do ser humano: “Um Eu (escreve-o quase sempre com maiúscula) possessivamente egocêntrico que – numa daquelas reviravoltas de que só o génio é capaz, deixando a análise impotente – acaba por encarnar a tragédia da própria condição humana e não apenas do *enfant gaté* em que o autor tantas vezes se remira”. (*Op. cit.*, p. 153).

enganosamente pode sugerir o “subjectivismo” da sua linguagem e a sua “tuba grandíloqua” (efeitos retóricos), apenas o drama do poeta-indivíduo – é o drama de cada um de nós, de todos:

Assim, ao falar-nos dele próprio, é de nós mesmos que Régio nos fala; e a transitoricidade da sua obra está exactamente garantida pelo carácter universal dessa mensagem, que encontra eco em cada sensibilidade que a recebe, seja qual for a época ou corrente literária do momento em que se produz a recepção.<sup>246</sup>

Devemos, antes de mais, partir de um dado genérico: na poesia de Régio o *humano* é dito quase sempre na primeira pessoa do singular. O *homem*, genericamente considerado, é dito e pensado a partir do <<eu>>. Mas também podemos dizer o inverso, o *eu* regiano não se reduz a um particularismo subjectivista, mas convoca quase sempre o *homem* na sua condição vital, existencial e mesmo metafísica.<sup>247</sup>

No ar há sempre, vibrando, um grito de homem, há sempre uma flecha apontada ao coração dos mortais, seja embora esse grito acompanhado de uma tuba grandíloqua, seja embora essa flecha erguida por um perigoso esforço de imaginação e retórica.<sup>248</sup>

Consternado com a realidade social, o eu poético reivindica-se como valor absoluto e refugia-se na sua própria intimidade. Todavia, em Régio, pese embora um intimismo latente, não há legitimação desta *Biografia* como sendo a sua; diga-se que de insinuação em insinuação, e apenas isso, se engendra a biografia do homem universal, aqui e agora oscilante e dramática, revelada de forma inconclusa.<sup>249</sup>

Da mesma forma que o “pessoalismo” da poesia regiana se desconstrói pela universalidade da sua mensagem, a acusação de “psicologismo” enquanto o único e exclusivo horizonte “filosófico” dessa poesia, perde a sua razão de ser pela presença nela da problemática ontológica, manifestada como o drama de ausência do sujeito. Como verificámos, até o drama central da lírica de Régio que é “o do combate entre o humano e o divino ou, melhor, o da interminável (porque assintótica) aspiração a um divino”<sup>250</sup> – drama que por ser “com alguém” pode ser visto

---

<sup>246</sup> Tereza Moura Guedes, “José Régio: uma concepção trágica da alteridade”, in *Estudos Regianos*, junho-dezembro, no. 12-13, 2004, p. 277.

<sup>247</sup> José Acácio Castro, *op. cit.*, p. 508.

<sup>248</sup> M. Antunes *apud* Eugénio Lisboa, *José Régio – a obra e o homem*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>249</sup> Isabel Ponce de Leão, *op. cit.*, p. 36.

<sup>250</sup> Segundo nota Eugénio Lisboa: “Desses temas, dir-se-ia que o central – do qual se poderia afirmar que todos os outros não são, em certo sentido, mais do que ramificações – é sem dúvida o do combate entre o humano e o divino ou, melhor, o da interminável (porque assintótica) aspiração a um divino (a uma pureza) de que o poeta sente que se aproxima sem nunca o atingir”. (*José Régio – a obra e o homem*, *op. cit.*, p. 144).

como psicológico – tem como o seu fundamento o drama de desintegração do sujeito em duas metades: eu real e eu ideal (transcendente). Visto que a aspiração a um divino traduz, no fundo, o desejo da completude do próprio ser, o drama psicológico “com” alguém transforma-se no drama ontológico “de” Alguém.

A presença na obra regiana (igualmente que na poesia de Sá-Carneiro) de “moderna” problemática ontológica da crise do sujeito, juntamente com a universalidade da sua mensagem, garantem ao poeta o estatuto de poeta universal e do intérprete da condição do homem moderno. A poesia de Régio reflete, ao nosso ver, da mesma forma que a de Sá-Carneiro o drama da subjetividade moderna - subjetividade estilizada, perdida, dissipada, fragmentada. Tanto a primeira como a segunda colocam-nos perante o drama do homem que, no mundo em que a relatividade ocupou o lugar de estabilidade, só pode *ser* devindo – o drama do homem moderno. Levantando o problema que o grande filósofo da modernidade, Martin Heidegger, considerou como a questão fundamental da existência humana em geral – o problema do Ser ou de existir em si – as duas poesias constituem perfeitos exemplos de que “ser (existir) – desta ou doutra forma – é o problema de vida de um homem”<sup>251</sup>. Tanto em Sá-Carneiro como em Régio a problemática ontológica diz respeito à questão de “existir em si”, do ser entendido não substancialmente, mas existencialmente.

O facto de que apenas a pequena amostra dos poemas regianos bastou para revelar a presença da problemática de ausência do sujeito, leva-nos a pensar que a negação - à *Presença* em geral e ao Régio em particular - de profundidade ontológica por parte de Eduardo Lourenço, foi baseada, mais do que na sincera e objetiva opinião do autor, no seu preconceito contra Régio por este ter injustificado na sua crítica o autor mais admirado do filósofo, Fernando Pessoa. A parcialidade de Eduardo Lourenço manifesta-se também pelo facto de que, apesar de ressaltar a falta de homogeneidade de *Presença*, o ensaísta acaba por tratá-la como um movimento uniforme

---

<sup>251</sup> Como realça Krzysztof Michalski no prefácio ao conjunto de ensaios heideggerianos *Budować, mieszkać, myśleć*, Martin Heidegger atribui à questão do ser (“O que é que significa <ser>?”) significado fundamental: “Não apenas por causa do conhecimento o problema do Ser tem, segundo Heidegger, um papel fundamental. Ele constitui também – e antes de mais – a questão fundamental da nossa existência em geral. O homem pode “ser” dessa ou doutra forma, pode ser ele próprio ou não ser ele próprio, tem sempre diante de si várias possibilidades de “ser”, que consciente- ou inconscientemente escolhe. Ser (existir) – desta ou doutra forma – é o problema de vida de um homem. Resumindo: o homem não apenas é, mas também de algum modo refere-se sempre ao seu ser”. (Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, introdução de Krzysztof Michalski, *op. cit.* P. 9). Tradução da autora.

e “unido” pela atitude “psicologista”. Em contrapartida, a convicção de Eugénio Lisboa de que a diferença entre os dois modernismos assenta apenas na linguagem e de todo nos respetivos conteúdos “filosóficos” parece-nos sintoma do seu partidarismo regiano. Vista dessa perspetiva, a polémica acaba talvez por parecer uma discussão sobre quem é melhor ou pior, com vários preconceitos à mistura. A sua resolução definitiva exigia uma investigação mais aprofundada de todos os autores pertencentes às duas gerações modernistas. A análise realizada fez-nos desacreditar, contudo, da possibilidade de qualquer resolução definitiva. Cremos que a interligação e interdependência do drama ontológico e psicológico, a dificuldade em discernir o que pertence realmente apenas ao campo de linguagem e o que ao domínio de conteúdo, como também a diversidade “interna” de *Presença*, são os aspetos que podiam fazer de qualquer classificação “definitiva” uma classificação arbitrária e redutora.

## BIBLIOGRAFIA

### ACTIVA

RÉGIO, José. *Confissão de um Homem Religioso*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

----- *Poesia I*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

----- *Poesia II*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

----- *Teatro: obra completa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio*, Alfragide: Leya, 2019.

----- *Poemas*, ed. de Fernando Cabral Martins, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

----- *Céu em Fogo*, prefácio de António Quadros, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1985.

----- *Céu em Fogo*, prefácio de Maria Antónia Oliveira, Lisboa: Relógio d'Água, 2016.

### PASSIVA

BERARDINELLI, Cleonice, “Régio e Sá-Carneiro: leitura crítica e recriação dramática”, *Estudos Regianos*, Junho-Dezembro, 2004, pp. 297-301.

BERNARDES, Augusto Cardoso, “Mário de Sá-Carneiro: aqueloutro”, *Revista Colóquio - Letras*, Setembro 1990, no. 117-118, pp. 163-168.

CABRAL, Alexandre Marquês. *Niilismo e Hierofania: uma abordagem a partir do confronto entre Nietzsche, Heidegger e a tradição cristã*, Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

CAMPOS, Álvaro de. *Antologia Poética – Poemas Escolhidos*, Lisboa: Bertrand Editora, 2016.

CEIA, Carlos, “Inércia, tédio, nolição e nihilismo no *Livro de Versos* de Álvaro de Campos, poeta decadentista *in extenso*”, in *De punho cerrado: ensaios de hermenêutica dialéctica da literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa: Cosmos, 1997.

----- “O problema da intersubjectividade em Mário de Sá-Carneiro”, in *De punho cerrado: ensaios de hermenêutica dialéctica da literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 235-247.

----- “A crucificação do Ser na poesia de José Régio” in *De punho cerrado: ensaios de hermenêutica dialéctica da literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Cosmos, 1997.

COELHO, Nelly Novaes, “O Jogo da Cabra Cega revisitado. A cisão do Eu nos rastros da cisão Deus/Homem e o lastro freudiano/órfico”, *Estudos Regianos*, 2004, no. 12-13, pp. 29-35.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano* (trad. Rogério Fernandes), São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ERDINAST-VULCAN, Daphna. *Between philosophy and literature: Bakhtin and the question of the subject*, Stanford University Press, 2013.

GEBRA, Fernando de Moraes. “José Régio e Sá-Carneiro nas encruzilhadas dos seus duplos”, *Estudos Regianos*, Junho-Dezembro, no. 20-21, 2015, pp. 49-59.

GIL, José. *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa: Relógio d’Água, 1999.

GUEDES, Tereza Moura. “José Régio: uma concepção trágica da alteridade”, *Estudos Regianos*, Junho – Dezembro, no. 12-13, 2004, pp. 277-284.

GUIMARÃES, Fernando. “Mário de Sá-Carneiro: da poesia à ficção”, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, pp. 87-97.

HEIDEGGER, Martin. *Budować, Mieszkąć, Myśleć*, Warszawa: Czytelnik, 1977.

JÚDICE, Nuno. “Régio e a afirmação do sujeito na poesia portuguesa pós-modernista”, *Estudos Regianos*, Junho-Dezembro, no. 14 e 15, 2005, pp. 117-120.

LACERDA, Alberto de. “A poesia de Mário de Sá-Carneiro: tragédia sem suporte”, *Revista Colóquio-Letras*, setembro 1990, no. 117/118, pp. 153-155.

LEÃO, Isabel Ponce de. “Entre a abnegação e a altivez (em torno da *Biografia* de José Régio)”, *Estudos Regianos*, Junho-Dezembro, no. 14-15, 2005, pp. 35-41.

LISBOA, Eugénio. *José Régio - a obra e o homem*, 2ª edição revista e aumentada, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

----- *O Segundo Modernismo em Portugal*, 2ª edição, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

LOURENÇO, Eduardo. “Presença ou a contra-revolução do Modernismo Português?”, *Tempo e Poesia*, Lisboa: Relógio d’Água, 1987, pp. 143-168.



----- “As confissões incompletas ou a religião de Régio”, *Revista Colóquio – Letras*, no. 11, Janeiro 1973, Lisboa, pp. 20-27.

----- “O desespero humanista de Miguel Torga e de novas gerações”, *Tempo e Poesia*, Lisboa: Relógio d’Água, 1987, pp. 75-107.

----- - *Fernando Pessoa revisitado: leitura estruturante do Drama em gente*, Porto: Editorial Inova, 1973.

MARTINS, Fernando Cabral (Coord). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa: Caminho, 2008.

MARTINS, Fernando Cabral, *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

PAIXÃO, Fernando, “Sá-Carneiro: o rodopio das imagens poéticas”, introdução à *Poesia* de Mário de Sá-Carneiro, 2ª edição, São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*, 2ª edição, Lisboa: Tinta da China, 2014.

----- *Textos de crítica e intervenção*, Lisboa: Ática, 1980.

PIEDADE, Ana Nascimento. “Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa lidos por José Régio”, *Estudos Regianos*, Junho-Dezembro, no. 14-15, 2005, pp. 61-67.

PORTAL, Marcela de Castro Lauredo. *O mundo desde o fim: a poética negativa de António Cicero*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, 2017.

TÔRRES, Moisés Romanazzi. “Aspectos do germanismo heideggeriano extraídos da relação entre sua noção de *Dasein* e o nazismo”, Disponível em: <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/index>).

#### FONTES NA INTERNET

Maria Helena Nery Garcez, <https://modernismo.pt/index.php/a/501-alberto-caeiro>.